ريجيس دوبري

حياة الصورة وموتها



ترجمة : فريد الزاهي

أفريقيا الشرق

ريجيس دوبري

حياة الصورة وموتها

ترجمة : فريد الزاهي

أفريقيا الشرق

تقديم

-1-

تكتسي مباحث الصورة اليوم من الأهمية ما يجعلها طلائعية، خاصة وأن تكنولوجيا الصورة والإعلام قد حولت العالم إلى راحة يدٍ يكفي أن نبسطها كي نطلع على ما يدبّ فيها. وإذا كانت الفلسفة قد بدأت منذ وقت ليس بالطويل في الانفتاح على مجالات المتخيل سواء بجوانبه الذهنية أو بجوانبه المادية فإننا لانزال نحمل ذكرى ذلك التعامل التحقيري الذي خص به فلاسفة ومفكرون، من أفلاطون إلى جان بول سارتر، قضايا الخيال والمتخيل والصورة، بحيث كاد أن يرمي بها إلى مفاوز العدم. إننا ندين في الحقيقة بهذا الاهتمام الفلسفي بالصورة والمتخيل لتلامذة هوسرل سواء في الحقل الفكري الفرنسي أو الألماني. الشيء الذي غدا معه الحديث عن الصورة والمتخيل جزءا من التفكير في قضايا الإدراك والفكر والإبداع.

مع ذلك، ليست الوسائطية (وهو الاسم الذي خص به ريجيس دوبري "نظريته") كما قد يوحي به عنوان هذا الكتاب بحثا في الصورة حصرا، ولا في السمعي البصري أو الوسائط الجماهيرية الإعلامية فحسب. إنها بحث في الوساطات التي تتكفل بإرسال وتناقل وتواتر المعلومات والكائنات والحالات المادية والذهنية. وهي بهذا المعنى ليست تصورا فكريا في التواصل لغويا كان أم غير لغوي، ذلك أن التواصل حلة قارة (سانكرونية بلغة اللسانيين)، في حين أن الإرسالات والتناقلات والتواترات قد تأخذ البعدين معا : الزمني والتاريخي. لهذا يلح ريجيس دوبري على هذا المنحى معتبرا أن الوسائطية ليست نظرية ولا مبحثا علميا discipline ولا منهجا للدراسة. إنها في الحقيقة حقل للتفكير تتقاطع فيه المناهج وتتواشج فيه المعطيات.

بهذا المعني تغدو الوسائطية منظورا جديدا لمعطيات الحياة والوجود، يتخذ من تراكم الاهتمام بالوساطات مركزا منهجيا له. وبهذا المعنى يمكن أن نعثر في تاريخ الفكر العالمي على وسائطيين سابقين على ولادة المصطلح، ذلك أن كل المفكرين الذين اهتموا

بالعلاقات والانتقالات قد ساهموا بهذا القدر أو ذاك في منح قيمة للوسائط. وإذا كانت الوسائطية كذلك، فإنه من المنتظر أن يكون تطورها رهينا بنماء الدراسات المهتمة بالوساطات médiations، سواء كانت تلك الوساطات ذات طابع مفاهيمي كاللغة، أو كانت ذات طابع مادي كالصورة أو الدراجة أو القطار أو غيرها. والحقيقة أن هذا الاهتمام بالوسيط médium إن لم يكن وليد اليوم، فهو مع ذلك ظل توجها فكريا أكثر منه تصورا فكريا أو فلسفيا. وقد كان من اللازم انتظار أواخر هذا القرن كي يتبلور هذا الاهتمام ويتخذ في الآن نفسه منحى تنظيريا. لذلك، لم يلبث الوسائطيون الفرنسيون أن تجمعوا في إطار جمعية متخصصة في الوسائطية تصدر مجلة متميزة ذات ملفات جديدة كل الجدة عن القضايا الوسائطية. وقد عملت هذه المجلة على منح الممارسة الوسائطية بعدا أوسع وانتزاعها من الطابع النظري التحليلي للزج بها في غمار الاكتشاف والبحث.

-2-

أما اختيار هذا الكتاب للترجمة إلى العربية، فيعود بالأساس إلى طابعه النظري التحليلي من جهة، وإلى كونه يعتبر في نظرنا من أهم المصنفات الفكرية في مجال الصورة، من جهة ثانية. صحيح أن كتاب دوبري : *دروس في الوسائطية العامة* سابق على هذا المؤلَّف، غير أن كتاب *حياة الصورة وموتها* أقل تنظيرا وأكثر تحليلا. إنه لا يبني نظرية بقدر ما يمنح القارىء العناصر الكفيلة بتمثلها. فقيمته تكمن بالأساس في منظوره الفلسفي، وفي غناه الفكري وفي طابعه التساؤلي والنظري.

ولا يخفى بأن مباحث الصورة في العالم العربي لا زالت تعاني من الضعف والوهن، نظرا لهيمنة اللغوي على البصري في حقل الثقافة العربية المعاصرة، وللتعقد المنهجي الذي تفترضه مقاربات الصورة بمختلف أنواعها وأنماطها. كما أن فعل المقاومة اللاواعي تجاه العولمة أو الانحشار المتسرع في آلياتها يجعل من كتاب مرجعي من قبيل هذا، موطنا لطرح التساؤل حول البصري وسيادته وسلطاته، ومجالا للوعي بالحدود التي تفترضها العولمة البصرية والإعلامية.

من ناحية أخرى، فإن القارىء العربي قد تعرف على ريجيس دوبري في أواخر السبعينيات، من خلال ترجمة مذكراته النضالية في أمريكا اللاتينية، ثم من خلال الدور الاستشاري الذي لعبه طيلة الثمانينيات مع الرئيس الفرنسي فرانسوا ميتران. وهو ما يجعل من هذه الترجمة انفتاحا فكريا على إحدى أحدث المقاربات وأكثرها زخْما وأعمقها تحليلا.

بيد أن ترجمة كتاب من هذا الحجم وبهذا التعقد والكثافة في التحليل والمعلومات التاريخية ليست بالأمر الهيّن. والحقيقة أن الرغبة في لعب دور الموضِّح والبيداغوجي قد راودتنا. غير أن المهمة غدت ضربا من المستحيل أمام كثرة أسماء الفنانين والوقائع المتصلة بتاريخ الصورة منذ فجر الإنسانية، مرورا بالإغريق والبيزنطيين والرومان والعصور الوسطى. فيكفي أن يضع المترجم قائمة بما قد يستعصي على القارىء المبتدىء فهمه في إطاره التاريخي والجغرافي لكي يتضاعف حجم هذا الكتاب ويعسُر بالتالي نشره.

-3-

إن الترجمة تقوم بدورها بفعل وسائطي مشهود. فالمترجم ناقل نصوص وأفكار ومعتقدات من لغة إلى أخرى ومن مجال ثقافي إلى آخر. وهو بذلك أحد الوسائطيين الأكثر رسوخا في ذاكرة الثقافات وتحولاتها التاريخية. وبهذا المعنى يمكن القول بأن ممارسة الترجمة تزج بالمؤلف نفسه في حضن ثقافات قد غفل عن الاهتمام بها. وفي حال ريجيس دوبري، فإن الانفتاح الذي خلقته هذه الترجمة يتمثل في الحوار الخصب الذي تمّ بينه وبين المترجم، حول الصورة في الثقافة العربية، وحول إمكانية "تعريب" البحث الوسائطي، ومدى ملاءمته للحقل الثقافي العربي المعاصر.

فريد الزاهي

تصدير

في ملتقى تاريخ الفن والديانات والتقنيات

في يوم من الأيام، طلب أحد أباطرة الصين من كبير الرسامين في القصر محو الشلال الذي رسمه في لوحة جدارية، لأن خرير الماء كان يمنعه من النوم. ونحن الذين نعتقد في صمت اللوحات الجدارية لا بد أن نقع تحت فتنة هذه الحكاية. لكنها أيضا حكاية مقلقة بصورة عامة. صحيح أن المنطق الذي يحكمها يحتقر قدراتنا الذهنية، ومع ذلك فإن هذه العجائبية توقظ في أعماقنا شكّا غافيا يتعلق بها كحكاية حميمة، عرفت من الضياع أقل مما عرفت من النسيان ؛ وأساسا باعتبارها حكاية لها وعيدها الخاص، لكنه مع ذلك وعيد آت من بعيد. فالصين على كل حال هي آخر الغرب. . . وذلك الأرق لا يمتُّ لنا بصلة نحن الغربيين.

لكن من أين أتتنا هذه النصيحة : "على المصابين بحمى كبرى أن يتأملوا رسومات تمثل للمنابع والأنهار والشلالات، فلذلك فضل على صحتهم. وإذا ما أصاب الأرق أحدا يوما ما فليتأمل ينابيع الماء فسيصبح النوم يسيرا عليه"؟ إنها قولة لليون باتستا ألبرتي L. B. Alberti أحد كبار معماريي النهضة الفلورنسية[1]. إن الأمر يتعلق بشخص من بين ظهرانينا، أي من بين أولئك الذين حددوا المُثل الإنسانية لعصر النهضة، وهذا بالضبط هو ما يجعل من الوضعية أكثر إحراجا. فالإنسان العاقل في القرن 15م كان يؤمن كثيرا بصوره بحيث كان يستطيع سماعها. والماء المصوَّر الذي كان يُزعج الصيني هو نفسه الذي كان يهدىء من روع التوسكاني toscain وفي المثالين معاً ثمة حضور يخترق التمثيل la représentation، إذ أن رطوبة الأثير الذي يتأمله المُشاهد تمر إلى جسده، وذلك بالرغم من أن مياه الحنَفيات ليست مباركة. إن البصر regard يؤمن التواصل بين العناصر انطلاقا من المرئي إلى الرائي، وذلك خارج الفضاءات الطقوسية وكل الروابط السرية المقدسة. كما أن الصورة تشتغل بوصفها سلطة فعلية. كيف كان ذلك ممكنا؟ وما الذي تغير في أعيننا حتى تكف صورة مياه النبع عن ريّ عطشنا وتعجز صورة نارٍ عن تدفئتنا؟

هذه الأسئلة ليست نافلة بالقدر الذي قد تبدو به. نعم، يتعلق الأمر بحكايتين، لكنهما حكايتان تستثيران فينا حيرات قديمة. فالشبح، والظل والنظير أو القرين لا تزال تضمن استمرار هالة ثابتة من اللبس والغموض، وليس فقط صور الرعب المعروفة. فالأمر يبدو كما لو أن الوضع الغامض للصورة لا يكف عن زحزحة أكثر يقيناتنا صلابة.

أكيد أننا إذا ما أصبنا بالحمى، نفضل حبات الأسبرين على لوحة تمثل لمشهد بحري. كما أن صورنا المقدسة لم تعد تدمى أو تذرف الدموع. وإذا ما حدث أن تحدثنا إليها همسا في عزلتنا فذلك يكون سهوا أو على غفلة منا. فنحن لم نعد نعتقد أن نُصب القديسة جونفييف يحمي مدينة باريس، وأن سيدة الصدفيات تشفي من الجذام والبواسير. كما أننا لا نستر المرايا عند وفاة أحد سكان المنزل خوفا من أجلٍ قريب، كما كان الاعتقاد سائدا في البوادي والأرياف. ولم يعد وخز صورة العدو بالإبر وسيلة لقتل الوقت. وإذا ما استثنينا المستنيرة قلوبهم فإن آثار الصور قد أصبحت جزءا من الحياة العامة، بأخلاقها الفاضلة وتأثيراتها الانحرافية، بصورها وأفلامها الخليعة وتلفزيونها. إن تلك الآثار قد أفلتت من أيدي رجال الدين لتغدو من اختصاص الشرطة وعلماء الإناسة ورجال القضاء، أي أنها انتلقت من المتعاليات إلى التدبير الإنساني للفضاءات العامة. ومع ذلك، هل فقدت القوة الفاعلة للصورة من غموضها؟ الظاهر أن الأمر ليس كذلك.

من الأكيد أن عيوننا أصبحت غير عرفانية، أو مشبعة إلى درجة أننا ونحن نحملق في سقوف كاتدرائية السّكستين بروما لا تحمر وجناتنا إزاء عراء شخوص جدارياتها، وهو الشيء الذي لم يتورع أحد بابوات الكنيسة "المدثرين" أمامها من ستر عورتها بتبانات إضافية. ومن الأكيد أيضا أن لا أحد من بيننا سيطلب من المسؤولين عن المتاحف إحالة الرسومات العارية لبوشيه إلى المخزن كما فرض ذلك الزعماء الدينيون الإيرانيون في متحف الفنون الجميلة بطهران. فنحن لا نكف عن الهزء، ماطاب لنا ذلك من هذه الأفكار المتخلفة، غافلين عن أن ردود الفعل هذه كانت هي نفس ردود أفعالنا من أجل قريب. كما أننا نتناسى أن مسيحيين من أبناء اليوم وضعوا قنبلة في إحدى قاعات السينما بباريس قصد تفجير شاشة دنسة وإعماء الأبصار المفتونة بآخر فتنة للمسيح. إننا نحس جيدا أن السيكولوجيا الثابتة للتعصب لن تمنحنا أبدا مفتاح هذه الانتقالات والاستعادات والتقاطعات.

وسواء كانت الصور موحشة أو مخففة عن النفس، أو كانت مدهشة أو فاتنة، أو كانت يدوية أو آلية، ثابتة أو متحركة، بالأبيض والأسود أو بالألوان، صامتة

أو ناطقة، فإنها تمارس الفعل وتحثُّ على رد الفعل، وهو الشيء الأكيد منذ عشرات آلاف السنين. إن بعض الصور التي ننعتها "بالآثار الفنية" تمنح نفسها باطمئنان للتأمل، بيد أن هذا التأمل لا يُعتق أبدا من "مأساة الإرادة" كما كان يرغب في ذلك شوبنهاور ذلك أن آثار الصور عادة ما تكون مأساوية. لكن إذا كانت صورنا تتغلب علينا، وإذا كانت بطبيعتها تحمل في طياتها شيئا آخر بالقوة غير الإدراك، فإن قدراتها -سواء تعلق الأمر بهالة قداسة أو بحظوة أو إشعاع مّا- تتغير مع الزمن. ونحن نرغب في مساءلة هذه السلطة واستكشاف تحولاتها ونُقط قطائعها. وعلى "تاريخ الفن" هنا أن ينسحب أمام التاريخ الذي منحه إمكانية الوجود، أي أمام النظرة التي نلقيها على الأشياء التي تمثل لأشياء أخرى. إنه تاريخ مليء بالضجيج والفوران، وهو غالبا ما حكي من قِبل أناس بُلهاء، غير أنه مع ذلك مثقل بالمعنى. لا شيء قد حُسم مسبقا فيه، ذلك أن السطوة التي تمارسها علينا صورنا تتغير مع حقل الجاذبية الذي تضعه فيه عيننا الجماعية، ذلك اللاوعي المشترك الذي يبدّل إسقاطاته تبعا لتقنيات تشخيصاتنا. لذا فإن موضوع هذا الكتاب هو السنُّن codes اللامرئية للمرئي، التي تحدد ببساطة شديدة وفي كل عصرٍ حالة معينة للعالم أي ثقافة معينة. أو بصيغة أخرى الطريقة التي بها يمنح العالم نفسه لنظر أولئك الذين يرونه من غير أن يفكروا فيه. وإذا كان من المستحيل علينا رؤية بصرنا رؤية تامة، بما أن كل نور يفترض من العتمة نصفا كئيبا، فإننا على الأقل نرغب في استكشاف بعض مُسْقبات العين العربية، أي التتابع المنظم والمتقطع لسذاجاتنا. أعني المفارقات بين وضعيات معتقدنا البصري، والتي ستعتبر أقربها إلينا أن الحكيم الصيني أحمق وأن ألبرتي غبيّ. ربما ستتمكن أيضا من تخمين الضحكة المحرجة التي ستبعثها في أناس القرن أو القرنين المقبلين النظرة الوثوقية الساذجة التي يلقيها زمننا، الذي يعتبر نفسه غير وثوقي، على شاشاته.

إنها مهمة هائلة ورهان خطر. ولم يغب عن بالي أن الرغبة في متابعة العصور والأساليب والبلدان المختلفة، ومجالات مدروسة بشكل جيد يخفي نوعا من من العُجْب والزهو. فالمرء لا يجمع سلسلة لانهائية من الأشكال التعبيرية في جملة من المقولات الموح"ِدة من دون أن يتعرض لنقد رجال الفن. ومهما كانت شساعة الوثائق المجموعة هنا وهناك، فإن صعوبة العمل الميداني وشساعة الموضوع، إذا هي أضيفت إلى تواضع مؤهلات المؤلف، قد تعرِّضنا للسقوط في إحباط النزعة البحثية. بل قد نتعرض لأكثر من ذلك إذا ما نحنا سرنا في طريق مرسوم بصرامة بمشية المتجول، غير المتناسقة أحيانا. إن وسائطية médiologie الصورة تحمل كل غموض المنهج الواقع في موطن تقاطع معارف عديدة ليس لي أي شهادة استحقاق في أي منها : كتاريخ الفن وتاريخ التقنيات

وتاريخ الديانات. إنه القدَر الذي يحف بولادة كل إشكالية جديدة، أي ألاّ تكون فاعلة إلا وسط المباحث والعلوم القائمة والمقولات القديمة التي تعيق تطورها، والتي ترغب تلك الإشكالية الجديدة بالضبط في الكشف عن ثغراتها. لكن تكفي أحيانا زخزحة بسيطة للمنظورات عن نقط ارتكازها لبناء سؤال صغير وجديد، هناك حيث كانت تنهض أجوبة عظيمة. وإذا كان الدرس المستقى من الماضي لا يبيح لنا مع ذلك هذه الفرضيات، التي لا تزال غير مكتملة، فإنه على الأقل قد يكون لها بمثابة عذر.

1- *De Reaedificatoria*, Livre IX, 4, (1452)

Paul-Henri Michel, *La Pensée de L. Albertie*, Les Belles Lettres, 1930, pp. 493.

الباب الأول

مرحلة تكوين الصور

الفصل الأول
الولادة بالموت

علينا حتما، في يوم مّا، أن نفتح بوابة الظل ونتقدم نحو الدرجات الأولى، لنبحث عن نور يمكّننا من التعرف على أنفسنا في ظلمات شديدة القدم بحيث تعوّدت عليها الأبدان المهانة.

مشيل سيرّ

◆◆◆

لولادة الصورة علاقة وطيدة بالموت. لكن إذا كانت الصورة العتيقة تنبثق من القبور، فذلك رفضا منها-لك، كلما انمحى الموت من الحياة الاجتماعية كلما غدت الصورة أقل حيوية وكلما غدت معها حاجتنا للصور أقل مصيرية.

◆◆◆

لماذا عمد أبناء جنسي، منذ زمن بعيد، إلى أن يتركوا وراءهم صورا مرئية مرسومة على مساحات صلبة، ملساء ومحدودة (بالرغم من أن الجدران في العصر الحجري الأولي كانت محدبة وبدون تخوم، وأن إطار اللوحة شيء حديث العهد)؟ لماذا تلك الخطوط والنقوش والرسوم على الصخور، لمَ تلك الأحجار المنشأة ودوائر دلْمن والأنصاب والأعمدة والتماثيل النصفية والأصنام أو التماثيل الإنسية؟ لماذا، عموما، توجد الصورة عوض ألا توجد؟ لنقبل للحظة بأننا نجهل عن الأمر كل شيء ولنلج بوابة الظل.

الجذور

المصدر ليس هو الجوهر، والصيرورة مهمة جدا. لكن كل شيء مظلم يستنير بماضيه العتيق. فالعتاقة في الإغريقية تعني في الآن نفسه علة الحياة والبداية. فكل من يصعد الزمن تتعمق معارفه.

لنبدأ رحلتنا هذه لمصادر الصورة بوسائلنا الخاصة، أي بعيوننا وكلماتنا.

حوالي 000 15 سنة ق. م : قبور ولحود تنتمي للعصر الحجري الأول، وخضاب صلصالي على عظام الموتى، عام 000 30 ق. م. تأليفات مشعة لمغارة لاسكو : إنسان مقلوب له رأس طائر وبقر وحشي صريع إضافة إلى جياد هاربة تتابعها السهام. خلال آلاف السنين، ثمة عودة ملحة للرمزية المتصلة بالخصوبة والموت معا. حوالي 000 5 سنة ق. م : الرمح القضيب مقابل الجرح الفرج. الجثث المبرقشة المنتمية للعصر البرونزي التي حفظتها برودة تربة الألتاي Altai، الجماجم ذات المحاجر التي يغطيها الهيماتيت.
حوالي 000 2 سنة ق. م : القبور الفرعونية لومفيس والنواويس المكتشفة في مصر العليا بتوابيتها ذات العيون الكبيرة المصبوغة، وعلى الجدران قوارب الآخرة والهبات العينية.
حوالي 1500 عام ق. م : القبور الملكية في مدينة مينيسيا بعلاماتها الجنائزية الذهبية.
حوالي 800 سنة ق. م : الجداريات المليئة حياة في المقابر الأترورية. مواكب النائحات التي تجسدها الخزف الإغريقي الأولى في الفترة الزمنية نفسها. جدارية بلوتون وبيرسفون في قبر فليب ملك مقدونية، حوالي 350 ق. م. المنحوتات الجدارية للقبور الرومانية. سراديب القبور المسيحية. مدن الموتى الميروفنجية في القرن السادس بمشابكها المحشوة ذهبا في صور طيور. صناديق عظام الموتى ومخلفات القديسين وذخائرهم العائدة للعصور الوسطى. الشواهد المجسَّمة البرونزية من القرن الحادي عشر، والأقنعة النحاسية المذهبة من القرن الثالث عشر، وشواهد القبور، والتماثيل الجنائزية لمنطقة بلانش الشمبانيا، والبابوات والقديسيون الساجدون، في قبور عصر النهضة. ولنختصر لائحة الكليشهات. فمن البداهة أن الفن يولد جنائزيا، ويُبعث بعد موته بحافز من الموت. فشرف القبر يطلق، من مكان لآخر، جماح المخيلة التشكيلية، ومدافن العظماء كانت هي أولى متاحفنا، والموتى أنفسهم أوائل جماعي التحف الفنية. ذلك أن تلك الكنوز، من أسلحة وأواني وأوعية وتيجان وصناديق ذهبية وتماثيل نصفية من المرمر، وأثاث من الخشب النادر لم تكن معروضة لأنظار الأحياء. كما أنها لم تُراكم في الجثوات أو الأهرام. و أقباء القبور كان يمنع ولوجها في الغالب الأعم مع العلم أنها مليئة بالنفائس.
أما نحن، أناس العصور الحديثة، فإن خزانات صورنا معروضة للرؤية. يالها من دورة غريبة لمساكن الذاكرة. فبما أن القبور كانت متاحف الحضارات التي لم تعد تعرف كيف تشيد المقابر، ألا تملك الحضارات الحديثة، البذخ العمراني، والسطوة، والحماية اليقظة المحكمة والعزلة الطقوسية في الفضاء المدني، اللازمة لذلك؟ بيْد أن الصور المخزونة بعيدا عن الأنظار، في مصر وميسينا وكورنثيا كانت مخصصة لمساعدة الموتى على متابعة نشاطاتهم العادية، بينما علينا نحن أن نوقف أنشطتنا لزيارة أضرحتنا.
لقد أوقفنا، بشكل متأخر، الهمّ العملي للتعلق بالحياة وعمَّدناه باسم الجماليات.

وبعد تصفـّحنا للألبوم، لنعد الآن للمعجم. فإذا كانت الإتيمولوجيا ليست موثوقة فإنها على الأقل تشير علينا بالمعنى. لنبدأ بالأصل اللاتيني simulacrum؟ إنه الشبح. وماذا عن ال imago؟ إنها كلمة تعني القناع الشمعي الذي يوضع على وجوه الموتى والذي يضعه القاضي في الجنازة، ليُحتفظ به في صناديق الفناء فوق الرف بعيدا عن كل العيون. فالدين الذي ينهض على تقدس الأجداد كان يتطلب أن يعيش هؤلاء من خلال الصورة. لقد كان للنبلاء الحق لوحدهم في عرض نظير للسلف على العموم[1]. إن un homo multarum imaginum لدى ساليست Salluste هو شخص له أسلاف كثيرون من الشرفاء والأعيان، وإذن له الكثير من التماثيل الجنائزية في الخارج، التي ترفع عاليا. . . وال Figura؟ إنها كلمة تعني، أولا، الشبح، ثم الصورة والوجه. فهل سنرى في ذلك تسويدا مُحزنا وجنائزيا للحياة المضيئة لهيلادا. لنُدِرْ وجهنا إذن نحو الإغريق، تلك الثقافة المُشمسة العاشقة للحياة وللرؤية إلى حد عدم التفريق بينهما. فالحياة بالنسبة للإغريقي القديم ليست، كما هي لدينا، مرتبطة بالتنفس وإنما بالرؤية والموت وفقدان البصر. نحن الفرنسيون نقول عن الميت : لفظ نفسه الأخير، أما الإغريق فيقولون : "أطلق نظرته الأخيرة". إن حصي العدو أهون عليه من فقء عينيه. إنه سيغدو أوديب الحي الميت. ها نحن إذن أمام جماليات حيوية. إنها بالتأكيد أكثر حيوية من الجماليات المصرية. والمفاجأة تكمن في أن الموت يتحكم هنا أيضا في كل شيء.

أما Idole (صنم) فإنها مشتقة من eidôlon، التي تعني خيال الموتى وشبحهم، والطيف، ثم فيما بعد فقط أصبحت تعني الصورة والصورة الشخصية. فالإيدولون القديم كان يعين روح الموتى التي تخرج من الجثة في شكل خيال لا يقدر أحد على الإمساك به. إنها نظير الجسد ، الذي يسهّل طابعه الدقيق الذي لا زال جسمانيا تصويره تشكيليا. فالصورة هي الخيال والظل. والظل هو الاسم العام للنظير double. لذا، وكما ذكر ذلك جان بيير ڤرنان، لهذا الاسم ثلاث معانٍ مترادفة ومتجاورة : "صورة الحلم" (onar)، شبح ترسله الآلهة (phasma)، وشبح الميت (psyché)[2]. هكذا كان الأمر مع باتروكل المسكين حين ظهر لأخيلوس في المنام. إنه إذن مصطلح مأساوي ومعروف لدى كتـّاب التراجيديات. فقد كتب إسخيلوس : "النُعرة القاتلة التي تلاحق إيّو ليست غير شبح وصورة أرغوس نفسه". ويسوق يوريبدوس المصطلح في مسرحية ألْسِسْت، على لسان زوج هذه الأخيرة الأرمل أدْميت، وهو يتوسل إلى النحاتين لإعادة زوجته إليه حية : "إن جسدك المشخص بأيادي مصورين مهرة سيكون ممددا على سريري، وجنبه سأستلقي، وحين سأعانقه مناديا إياك باسمك سأخال

زوجتي العزيزة بين يدي برغم غيابك : ستكون شهوة باردة بالتأكيد. . .[3]". كان الخزفيون الأثينيون يمثلون لولادة الصورة أحيانا بمحارب مصغر يخرج من قبر محارب هلك في المعركة ومات أحسن ميتة[4]. هكذا تؤكد الصورة انتصار الحياة، بيد أنه انتصار منتزع من الموت ومستحق منها. وليس لنا أن نعتقد، من ثمة، أن نظام الرمز ذو مصدر أكثر خلوصا من المصدر الفظ للمتخيل imaginen. فالجثة تشكل تربتهما الخصبة المشتركة. لقد اشتقت كلمة علامة signe من séna أي شاهدة القبر. وséma chéein لدى هوميروس تعني تشييد قبر. فالعلامة، التي نعرف لها لحدا، تؤسس علامة المشابهة. لذا فإن الموت باعتباره دلالة أصلية يبدو بعيدا كل البعد عن السيميولوجيا وعلم الدلالة الحديثين، لكن يكفيكم أن تكشطوا بعض الشيء علم العلامات كي ينكشف الخزف والصلصال المنحوت والقناع الذهبي. فالتمثال، تلك الجثة الثابتة، الواقفة تُحَيّي من بعيد المارة تشير إلينا بإشارتنا وعلامتنا الأولى. تحت الكلمات تثوي الأحجار، فلكي تغدو السيميولوجيا مفهومة، هل سيكون عليها في يوم ما أن تُرجع وقائع اللغة لوقائع الصور أي للجثة الآدمية ؟

في اللغة الشعائرية، يعني "التشخيص والتمثيل" "تابوتا فارغا يغطّى بكفن لحظة الجنازة". ويضيف معجم لتري : "كما كان يعني ، في القرون الوسطى، صورة figure مقولبة ومصبوغة تمثل الميت خلال الجنازة". يتعلق الأمر هنا بأحد المعاني الأولى للمصطلح، ولا يخفى أن فن استعمال الموتى للصالح العام هذا، يدخلنا مجال السياسة من بابه الواسع. فبين وفاة شارل السادس وهنري الرابع ملكي فرنسا كانت طقوس جنائز ملوك فرنسا تشخص الفضائل الرمزية بمقدار تشخيصها للفضائل العملية للصورة البدائية كبدل حي للشخص المتوفى. كانت جثة الملك تظل معروضة للعموم لمدة أربعين يوما[5]. لكن التعفن ، بالرغم من تقنيات التحنيط، يسير بوتيرة أسرع من المدة المطلوبة لعرض الجثة ونقلها إلى سان دونيس (خاصة بالنسبة لمن قتلوا منهم في بقاع نائية) والتنظيم الرسمي للمأتم. من ثمة تنبع أهمية القيام بإنشاء صورة تمثالية مطابقة حقا لذكرى الغائب (فقد صنع كلوي Clouet بنفسه تمثال فرانسوا الأول). وحين يتم تزيين التمثال وتزويده بشارات السلطة، يقوم مقام الملك الهالك بترأس المأدبات والحفلات في القصر لمدة أربعين يوما. ووحدها الصورة تتلقى التأبينات والتعازي، وطالما هي معروضة فإن الملك الذي سيعتلي العرش يظل مختفيا. هكذا فمن بين جسدي الملك، الفاني والخالد، يكون الثاني هو الذي يوضع في تمثاله الشمعي المصبوغ، إذ في النسخة يوجد أكثر مما يوجد في الأصل.

إن العادة الفرنسية المتعلقة "بالتشخيص" تستعيد، بوعي منها أو بدون وعي التقليد الروماني في هذا المضمار. ففي روما الأمبراطورية، وبعد الأمبراطور أنطونان الورع، أصبح le finus imaginarium -الذي يتمثل فيه تقديس الأمبراطور بعد وفاته- يضعّف دفن رماد الجثة بإحراق نظيرها في أبهة كبرى بعد أن توضع على سرير جنائزي، وبعد أن تكون قد عاشت مدة سبعة أيام من الاحتضار محفوفة بالأطباء والنائحات. فالصورة ليست حيلة أو نسخة كاذبة، كما أن جنازتها ليست تخييلا، ذلك أن تمثال الميت الشمعي هو جثة (إلى درجة أنهم وضعوا عبدا للسهر على طرد الذباب عن تمثال بيرتيناكس بمروحة). إن هذه الصورة جسد مطلق ونشط، عمومي وإشعاعي، سينطلق رماده دخانا في السماء للالتحاق بالآلهة في موطنها العلوي (فيما تكون البقايا الفعلية قد دفنت في الأرض)، وبالتالي لتفتح لها بوابات التأليه[6]. يصعد الأمبراطور من المحرقة إلى السماء في شكل صورة أي بشكل شخصي. هكذا تسقط الأجسام فيما تصعد النظائر نحو السماء. فكما هو حال المجد بالنسبة للبطل الإغريقي أو التأليه بالنسبة للأمبراطور الروماني والقداسة بالنسبة للبابا المسيحي (وكما هو الأمر بالنسبة لداماز الذي غدا مقدسا بفعل صورة شخصية على كأس ذهبي موضوع في محراب المعبد)، فإن فضائل الغرب تأتيه من عمليات التصوير لأن صورته هي جانبه الأفضل، أي أناه المحصَّنة المحفوظة في مكان آمن. يمسك الحي بالميت بالصورة. وفي النموذج المسيحي تجد الشياطين وإتلاف الأجسام في قعر المدافن وأقباء الأموات ماهو أقوى منها. إن "الحياة الحقيقية" تكمن في الصورة التخييلية لا في الجسم الواقعي. للأقنعة الجنائزية في روما القديمة عيون مفتوحة وخدود ممتلئة. ومع أن التماثيل القوطية مطروحة أرضا فإنها لا تفصح عن أي طابع جثماني، بل إن لها وضعية أجسام مبعوثة وشكل أجسام مجيدة ليوم القيامة تقوم بخطبها الوعظية ؛ كما لو أن الحجر المنحوت يستنشق نَفَس الأشخاص الهالكين. ثمة فعلا تناسخ أرواح بين الجسم المشخَّص وتمثاله. فهذا الأخير ليس فقط مجازا من الحجر للفقيد وإنما كناية واقعية واستمرار متساميا لا يزال يحتفظ بالخصائص الجسمية لبدنه. إن الصورة هي الكائن الحي في أجود حالاته، وقد استنعش بالفيتامينات كي لا يصدأ. إنه في النهاية كائن يُعتد به.

لمدة طويلة إذن ظل التصوير والتحوير عملية واحدة. وخزان القوة هذا الكامن في الصورة العتيقة، فائض الجلال والعظمة الذي كانت تمنحه للفرد -ولمدة طويلة لأن الصورة تحافظ على نفسها طويلا- هو ما جعل من التمثيل والتشخيص حظوة اجتماعية وخطرا عموميا. فلم يكن من الممكن توزيع شرف التصوير اعتباطا، ذلك أن الصورة الشخصية لها علاتها وآثارها ونتائجها. ففي روما، وإلى حدود انهيار الأمبراطورية،

ظل عرض الصور الشخصية على العموم محدودا وخاضعا للمراقبة. فالأمر يتعلق برهان سلطةٍ خطير جدا. والذين كان لهم الحق في امتلاك تمثال جنائزي هم الأموات من الأعيان لأنهم بطبيعتهم ذوو نفوذ وسطوة، وبعدهم يأتي العظماء من الأحياء، ولا حق أبدا للإناث في ذلك. ولم تظهر الصور الشخصية والتماثيل النصفية للنساء في روما إلا بشكل متأخر على صور الرجال. أما الحق في الصورة للمواطنين من العموم، والذي كان حكرا على الموتى من النبلاء، فلم يظهر إلا في نهاية المرحلة الجمهورية.

الصورة قبل الفكرة

يقول باشلار : "الموت هو أولا وقبل كل شيء صورة، وسيظل كذلك صورة"[7]. إن فكرة الموت، باعتباره بعثا أو سفرا ومرورا، فكرة متأخرة في الزمن وثانوية. فتصاوير الخلود (بما أن الموتى في الغرب لم يعودوا يموتون فعلا إلا في زمننا) قد سبقت مذاهب التعلق بالحياة. أين ظهر فن التصوير المسيحي في القرن الرابع، وهو الذي لم يكن في حسبان رهبان الكنيسة؟ على التوابيت وفي سراديب المقابر. وما الذي تحكيه هذه التمثيلات التي كانت آنذاك مجردة؟ انتصار الإيمان على الموت وبعث المسيح وبقاء الشهداء على قيد الحياة. لقد كانت أولى الصور في هذه العقيدة، التي كانت تزعم رفض الصور، واقعةً تحت تأثير الأساطير التوارتية عن خلود الروح.

ليست فكرة الخلود فكرة ثابتة كما هو الأمر بخصوص فكرة الروح. والفكرتان معا لم تترابطا دائما (فالبقاء على قيد الحياة قبل الثورة المسيحية كان أوّلا قضية حياة الجسم). وعلينا ألا نخلط بين البدو الرُّحل الذين كانوا يحرقون أمواتهم كي يمنحوهم للريح والنجوم أو البحر، والمتمدنين الذين كانوا يدفنونهم في وضعية الجنين كي يعيدوهم لأمهم الأرض التي ستتكفل ببعثهم أحياء. كل حضارة تتعامل مع أمواتها بطريقتها الخاصة، وبذلك فهي تختلف عن الحضارات الأخرى في كل شيء، ولكل حضارة أشكال قبورها. لكن، لن تكون الحضارة حضارة إذا هي لم تخصص لهم تعاملا خاصا (ولعل ضعف العمران الجنائزي هو الذي جعل حداثتنا قريبة من الهمجية). لذا فإن الحضارات التي جعلت من الموت نواتها التنظيمية ليست لها نفس المآثر لأنها ليس لها نفس الآخرة. فالقبر المصري الذي لا يُرى من الخارج يدير وجهه للداخل نحو روح الميت. لقد كانوا يدفنون فيه العطايا والهبات كي يضمنوا غذاء جيدا لتلك الروح ويرافقوها في بقائها على قيد الحياة. أما القبر الإغريقي الموجه نحو الخارج فهو يحاور الأحياء مباشرة. يتم إنشاء نصب تذكاري يُرى من بعيد لتخليد ذكرى معينة. وفي الحالين معا يكون فضاء القبر، باعتباره مسكن الميت، مميزا عن فضاء المعبد، مسكن

الآلهة. لقد كانت الثقافة المسيحية الأولى التي أدخلت الرفات الجسماني لفضاء المقدس. بدأ ذلك بالقديسين والشهداء ثم بالأساقف والأمراء. ولا مقارنة بين اللحد المصري والصفيحة الحجرية للقبر، وبين المنحوتات الوسطية الخشبية المتآكلة التي تمثل للبطل راكعا أمام قديس، و بين الفارس النهضوي الماثل بكبرياء على قبره المرمري. لكن سواء تعلق الأمر بقبر في قاعة أو بئر أو قبة أو جثوة، وسواء كان مرتفعا أو منحوتا في الصخر، ثمة دائما مأثرة عمرانية. وإذا ما نحن ترجمنا ذلك حرفيا فإن الأمر يتعلق بإنذار بضرورة تذكر الموتى. وسواء تعلق الأمر بحورس أوغورغون أو ديونيزوس أو المسيح، ومهما كانت طبيعة الأسطورة الإلهية فإنها تنتج الصورة. إن الآخرة تتطلب توسط الدنيا. وبدون عمق من اللامرئي لا وجود لشكل مرئي. وبدون قلق العرَضي فلا حاجة للسحيق. فالخالدون لا يأخذون لبعضهم البعض صورا. الله نور، ووحده الإنسان مصور فوتوغرافي، ذلك أن الذي يمر وهو يعرف أنه فقط عابر يرغب في البقاء. فالإنسان يأخذ الكثير من الصور الفوتوغرافية ويصور الكثير من الأفلام للأشياء التي يعرف أنها مهددة بالانقراض، من نباتات وحيوانات بحرية وبوادي وأحياء عتيقة وثروات أعماق البحار. فمع قلق التأجيل يكبر الهوس الوثائقي ويتعمق.

بمجرد ما تنسلخ الصورة البدائية عن جدران المغارة ترتبط ارتباطا وثيقا بالعظام والقرون وجلد الحيوان، أي بكل العناصر التي يتم الحصول عليها بالقتل. لقد ظلت الجثة تعتبر أكثر من كونها فضاء أو ذريعة للحداد لتغدو مادته الأولية. لذا فأول عمل فن يمكن اعتباره كذلك هو المومياء المصرية، وأول لوحة هي الكفن المصور القبطي. وأول محافظ هو المحنِّط. أما أول قطعة في مجال فن الديكور فهي آنية حفظ رماد الموتى وخابية الأموات والمرمدة رقّ الخمر وصندوق الحلي. وحتى أتباع المسيح أنفسهم لم يستطيعوا مقاومة إلزام المتخيل هذا، في الوقت الذي جعلوا من التحريم المتعدد شريعتهم كي يتميزوا في قلب العالم الروماني الوثني. ومن أقباء المقابر إلى الكاتدرائية ثم إلى الكنيسة الوسيطية، بوصفها "قاعات لرفات القديسين" (حسب دوبي Duby)، أصبحنا نرى الرُّفات "تخرج" من الأقباء وترتقي في العلو والمجد، وذلك من خلال تتابع للتداخلات. فعظام القديس أو الشهيد المحلي أو أحشاؤهما الجافة تتطلب صندوقا لحفظ الرفات، ومن ثمة كنيسة أو ضريحا، وهو ما يتطلب بدوره الحج وما يليه : أي النذور الذهبية والمَذْبح، واللوحة المزدوجة (الدِّبتيك) والجدارية ثم أخيرا اللوحة. هكذا يتم المرور بشكل لاشعوري من حب العظام إلى حب الفن، ومن بقايا الجسم إلى ما يُحتفظ به من لباس القديس، ومن ثمة إلى العمل الفني الرائع. "فالفن المسيحي" باعتباره تصريفا دقيقا للأسمال والخِرق قد تطور عبر النسخ، من الحجم الصغير إلى الحجم

الكبير. هكذا يتم تشييد مذبح على أول معظمة ثم يغطى بعد ذلك بسقف. ولكي يتم تصغير الهيكل المقدس صنع فنان العاجيات الباريزي، وهو من حاشية شارل السادس، لوحة ثنائية محمولة، وصنع الصائغ حلية يمكن للعابد أن يعلقها في عنقه لصق بشرته.

مرحلة المرآة

يقول فوستيل دوكولانج F. De Coulanges : "ربما جاءت الإنسان فكرة الخارق لأول مرة عند رؤيته للموت، تائقا إلى آخرةٍ ممكنة لما يراه. لقد كان الموت اللغز الأول الذي حيَّر الإنسان، وهو الذي وضعه على طريق الألغاز والعجائب الأخرى. فقد سما بتفكيره من المرئي إلى اللامرئي ومن العابر إلى الخالد ومن الإنساني إلى الإلاهي". وإذن، ربما أن الحيوان غدا في يوم من الأيام إنسانا عند رؤيته لكائن ميت، ذلك أن أنثى من الثدييات الرئيسية، كأم شامبانزي مثلا، تستمر في اللعب مع صغيرها الذي مات كما لو كان نائما وحيا. وحين تدرك أنه لم يعد يتحرك تتركه وراءها كما لو كان شيئا من بين الأشياء الأخرى. وهي تبدو وكما لو أنها نسيته للتوِّ. والحقيقة أن جثة إنسانية لا تتعرض لدينا لنفس التعامل، فهي ليست كائنا حيا، لكنها مع ذلك ليست شيئا. إنها حضور وغياب في الآن نفسه، أي أنا نفسي وقد غدوت شيئا، وكياني نفسه لكن وقد استحال إلى موضوع. "يا موتا مشوها ومقيتا عند النظر. . .". من الممكن إذن الاعتقاد بأن أول تجربة ميتافيزيقية للحيوان الإنساني كانت ذات طابع جمالي وديني معا، وكانت تتمثل في هذا اللغز المحير : مشهد إنسان ينتقل إلى حالة هلام غير متعين[8].
وربما كانت مرحلة المرآة الإنسانية الحقيقية تتمثل في تأمل الذات في النظير أو الشبيه، و رؤية ماهو مغاير للمرئي في المرئي القريب. أما العدم في ذاته فهو "مالا أدريه وما ليس له اسم في أي لغة". إنها لرضة صاعقة، حتى نسمي هكذا هذا الإجراء المضاد : أن يصنع المرء صورة لما لا يسمى، أي نظيرا للفقيد كي يتم إبقاؤه على قيد الحياة، وبالمقابل ألاّ يرى مالا يدري في ذاته، ألا" يرى نفسه باعتباره شَبَهَ لاشيء. إنه طابع ذو دلالة، وإضفاءٌ للطابع الشعائري على الهاوية عبر التَّضعيف المرآوي. "لا الشمس ولا الموت يمكن أن يريا مباشرة". لقد عَمَد بيرسي، في الأسطورة اليونانية، إلى استعمال مرآة لقطع رأس ميدوزا. فالصورة، أي صورة، هي بالتأكيد هذه الحيلة غير المباشرة، وتلك المرآة حيث يمسك الظل بفريسته. إن عمل الحداد يمر، هكذا، بصناعة صورة للآخر يكون فيها الخلاص. وإذا كان هذا التطور صحيحا فإن الذهول الذي يحصل إزاء جثمان الميت، باعتباره الشعلة المؤسسة للإنسانية، قد حمل معه الانطلاق الديني والتشكيلي معا، أو إذا شئنا، الاهتمام بالقبر والاشتغال على الجثمان. وهما معا

مترابطان. فكما أن الرضيع يستجمع أعضاءه وهو ينظر للمرة الأولى في مرآة، نقابل نحن التفسخ الناتج عن الموت بإعادة التكوين بالصورة.

وإذن، فإن الصورة تأتي مما وراء القبور، بالمعنى الحرفي للأمر. إنها تشبه التمثال الصغير الفانجي fang الجاثم على غطاء صندوق الرفات الذي يحوي عظام الجد" (ف imago (صورة) وossa (عظام) غالبا ما يكونان مترادفين في اللغة اللاتينية). إنها تخرج منه حتى يظل السلف هناك مستقرا ومنضبطا، وكذا لمنعه من العودة لإزعاجنا، وحبس روحه الطائرة في مكان أكيد. ليس بالإمكان التخلص من النظير من دون إضفاء الطابع المادي عليه. وكل القارات تساهم في صياغة هذا المنطق. وكلمة double (نظير، صورة، نسخة) لها مرادفات في كل اللغات (رافاييم في العبرية و "كا" في المصرية القديمة وgénius في الرومانية . . . . الخ). نعم حتى في الثقافة اليهودية. ففي الأضرحة اليهودية للعصر الهليني تم العثور على ما يشكل خرقا للمحظورات اللاوية lévitiques، أعني اللحود التشخيصية (بيت شعاريم). كما لو أن الوصية الكبرى الثانية أباحت التصوير في حالة قصوى للضرورة. وكما لو أن الحاجة العاطفية للبقاء على قيد الحياة كانت لها من القوة بحيث خرقت القرار الثقافي للكتاب.

لتفسّخ الأجسام شكلان : بالرطوبة والجفاف، وبالتمييع أو الإحراق. بيد أن أفضع شيء يمكن أن يراه الإنسان هو القذارة والأشياء الهلامية أي تلك الكتلة المتعفنة المشوهة. إنها الدنس الذي لا يمكن إصلاحه. فالصورة المادية، باعتبارها النظير المضعف، تحميني من تلك الفظاعة ومن المشهد الصاعق للتعفن. يقوم الحجر بإخفاء المتعفن بالصلابة ويتسامى عن الحقارة بالرخام والحجر الزجاجي. أما النصب فإنه يهذب الشر بحضوره المشهدي. إنه تطهير بصري. وفي وسط جمهور مرسوم جانبيا كما تقدم ذلك الخزفيات الإغريقية تظهر غورغونيا (ومعها ديونيزوس) مرسومة من الأمام على عتبة مملكة پيرسفون. هكذا يتم التمكن من الهيئة الشريرة ذات العيون القاتلة بالصورة، التي تمنح للرؤية بالمواجهة قيمة وقائية. فالعين المرسومة تطرد العين الشريرة. وعلى الصور ذات الوجوه الحمراء والتي رسم فيها كل المحاربين من الجانب، وحده المحارب المحتضر، وقد انسلخ عن العالم، يملك حظوة منح نفسه للرؤية من الأمام، كما لو أنه بذلك يطلب انتباه المشاهد[9].

إن ابتكار الصورة التمثالية ، هذا التحويل المضاد لما لا شكل له إلى شيء ذي شكل معين، وللرخو إلى الصلب، يمكن من الحفاظ على المصالح الحيوية للجنس البشري. ولقد نشأت الصورة الشخصية الدنيوية المجهولة المرجع، والتي لا هدف طقوسي لها في مصر وبالضبط في الفيوم، من الحاجة إلى دمقرطة البقاء على قيد الحياة. فلكل امرئ زاد سفره وجواز سفره نحو الشمس. وأن يتم الفصل بين النظير والجثمان هو في حد

ذاته عملية تأمين للسلامة العمومية، قصد وضع الحدود بين الطاهر والنجس وسط المجموعة البشرية، باعتبار أن الأسوأ هو النجس الناجم عن الخلط بين الاثنين. أفليست طمأنينة الأحياء رهينة براحة الأموات؟ إنها أيضا محاولة سيطرة على العرضي العابر ودليل رائع على الرغبة في الحياة. فكما هو حال الدين لدى برغسون، يمكّن التشخيص من تأمين استمرار الغريزة : "باعتباره رد فعل دفاعي للطبيعة ضد التمثيل بالذكاء لجبرية الموت". إنها نفس الحيلة الحيوانية. إلا أن "الدفاع" هنا لا يتمثل في السير مع ماهو متحرك وإنما في وضع الزمن في شراك الفضاء. وإذا كانت "الحياة هي مجموع القوى التي تقاوم الموت" فإن الحلية تعتبر قوة حيوية باعتبارها أول استعراض ضد الموت. فكل صورة تلعب دور تمديد الحياة. لهذا فإننا نصاب بالوجوم كلما سمعنا عقولا ساذجة تنكر الجنيالوجية الجنائزية للصورة كما لو أنها مرتبطة بالحداد والكآبة، فيما أن الفن حيوية ومرح وإفراط فيهما، والحال أن هذا يفسربالضبط ذاك. لقد جاءت الصورة لتدبير مسرّات الحياة في المقابر. ففي مصر القديمة، يعتبر علماء الآثار بأن "فن المقابر" أكثر حيوية ونصاعة في الألوان وأقل تحجرا من "فن المعابد". لا يوجد ماهو أكثر لطفا وأناقة من تحليق الطيور المزدهية الألوان ومن الراقصات ولاعبي الناي في المقابر الأترورية لتركينيا Tarquinies. وهل ثمة ماهو أكثر إثارة للشهوة من اللوحات المثبتة فوق الأسرة الجنائزية الرومانية؟ من قال بأن بلاد الظلمات جنائزية؟ من لم ير في مدينة الأموات بالقاهرة الفتيان الأريبين يلعبون بالكرة بين المقابر؟ أما الموائد الأكثر شهية فإنها تكون بعد مراسيم الدفن، كما يتجاور الكرنفال والصيام. نعم، إن الصورة تغرق في المأساة، غير أن المأساوي يتعامل مع ديوينزوس أكثر من تعامله مع زحل. ففي جدارية كامبوسانتو بيزا (الآتية من عمق ظلام القرن 14م)، وبالرغم من طابعها المأتمي، تقابل حديقة الحب صورة انتصار الموت.

الاستغاثة السحرية

لنتذكر أن مجتمعاتنا، إلى يومنا هذا، كانت واقعيا مكونة من الأموات أكثر من الأحياء. فخلال آلاف السنين ظل الماضي والغور في الزمن طافحا ومهدّدا الحقل البصري، وظل المختفي يمنح للظاهر قيمته. فقد كان القريب والمرئي في نظر أسلافنا أرخبيلا من بحر اللامرئي الذي له كشافوه وتكهناته التي تصلح لتمثيله ؛ ذلك أن اللامرئي أو ما بعد الطبيعة كان مجالا للخارق (فهو المكان الذي منه تأتي الأشياء وإليه تعود). لذا كان من مصلحة الإنسان التصالح مع اللامرئي بجعله مرئيا، والتفاوض معه وتمثيله وتشخيصه. أما الصورة فإنها تشكل هنا لا الرهان وإنما عماد التبادل والمقايضة في هذا التعامل الدائم

بين الرائي واللامرئي. أنا أعطيك صورة ضمانةً وبالمقابل تتكفل أنت بحمايتي. إن ما نسميه بشكل مجازي الأثر الفني للمصريين أو الإغريق القدماء يعود إلى عملية ردع يقوم بها الضعيف تجاه القوي. فأنا مرتهن بقوى عظيمة، لذا فإني سأستعمل أدوات الخط والقطع كي أرتهن بها أقل، بل لأجبرها على التدخل لصالحي، ذلك أن صورة الإلاه أو الفقيد تفترض حضورهما الفعلي إلى جانبي. إنها عملية مماهاة بين الصورة والكائن تمكنني من توفير قواي وإمكاناتي، فعوض أن أهدي دائما للإلاه الميت أناسا من لحم ودم سأهديه بتماثيل من الطين. وعوض أن أضحي فيما بعد للصورة بثور يمكنني أن أكتفي بثيران من الخزف. . . . هكذا هو أمر النصب أو الكولوسّوس، ذلك التمثال الصغير من الحجر والبرونز في بلاد الإغريق القديمة، والذي لم يكن يملك من العظمة غير الاسم. فقد كانت تلك التماثيل الصغيرة تستعمل كأبدال للإنسان في الشعائر الاستغفارية[10].

إن التماثيل الإغريقية، المبرقشة كما في السرك، المثقلة بالتزاويق والتذهيبات وأنواع الأحجار الكريمة، هي أشخاص حية. فهي لم تصنع كي تشاهد، وإنما تظل في الغالب مخبأة، أما الكشف عنها فيتطلب فعلا طقوسيا، لكن كي تنظر إلينا وتحمينا. إنها تعيِّن نفسها بضمير المتكلم. هكذا يمكننا قراءة ما يلي على هذا التمثال أو ذاك : "فلان قدمني هدية". فالاسم المنقوش على التمثال الجنائزي أو النذري يكون دائما اسم صاحب الهدية لا اسم "الفنان". وتمثال أبولون عبارة عن عهد مقام بين صاحب القربان والإلاه، وهذا ما يبرر كتابة الإهداء. "إن التمثال المنقوش يغدو بذلك ضمانة أكثر إلزاما للإلاه الذي عليه أن يكون قادرا على قراءة نصها، ولو في غياب أي قارئ إنسي"[11]. وسيجد الإلاه متعة في قراءة ما كتب على فخذيه وسيشكر صاحب الهدية على ذلك. بنفس الشكل، يسجل صاحب الأعطية المسيحي اسمه ويرسم هيأته على رافدة المذبح قرب القديس كي يضاعف من حظوظ خلاصه.

بعد أن تُنحت الصورة ثم تُصبغ تغدو أصلا، و تصبح بطبيعة وظيفتها وسيطا بين الأحياء والأموات والناس والآلهة، وبين المجموعة البشرية ونشأة الكون، كما بين مجتمع من الذوات المرئية ومجتمع القوى الغيبية التي تتحكم فيها. هذه الصورة ليست غاية في ذاتها وإنما وسيلة للتأليه والدفاع والفتنة والإشفاء والتعليم. إنها تُدخل المدينة في النظام الطبيعي، والفرد في التراتبية الكونية. إنها "روح العالم" وتناغم للكون". وباختصار، فهي وسيلة حقة للبقاء على قيد الحياة. ففضيلتها الميتافيزيقية التي تجعل منها قائدة للقوى الإلاهية أو الغيبية هي التي تجعل منها صالحة للاستعمال وضرورية. فهي كيان فعال، أي نقيض للترف. ولا يمكننا لذلك المعارضة بين الأشياء حاملة المعنى "كالأعمال

الفنية" والأدوات اليومية بجميع أنواعها. فباعتبار الشيء المصور أداة للإنسان من غير أدوات فقد ظل لمدة طويلة أحد الخيرات التي تدخل في الحاجيات الأولية.

إن كلمتي magie (سحر) و image (صورة) تتكونان من الحروف نفسها ويالها من عدالة. إنه نداء استغاثة بالصورة. نداء استغاثة بالسحر. فقد كتب إليفاس ليڤي، "ليس ثمة غير معتقد وحيد في السحر هو أن المرئي تمظهرٌ للامرئي". ولأن السحر مُلزم إلزاما مطلقا في عملياته، فإنه أقل تسامحا وليونة من الدين، إنه يؤكد الإرادة الحيوية والقرار الفعال، وهما الشيئان اللذان لا نجدهما في الأديان المتطورة، الأقل نشاطية والأكثر ميلا نحو السلم والتواضع. في كتاب جميل عن الفن السحري، يقابل أندري بروتون بين العين المادية، التي تدين بكل شيء لإدراك الواقع، وعين الروح أو البصيرة التي لا تنهل إلا من نفسها، ويدافع بنوع من التفاؤل عن كون عنوان كتابه ذاك فيه حشو[12]. صحيح أن هالة من السحر تغطي تقاليدنا التصويرية. فاللاوعي النفسي، بانفجار صوره المتحررة من الزمن، الذي يخلط بينها كلها، ليس معرضا للشيخوخة. إن "سحر الصورة" الشعرية، بهذا المعنى، شيء معطى منذ القدم، وهو نفس أمر الصورة المَنامية. فالموتى لا يزالون يسكنون ليالينا، وليس عبثا أن يكون المؤرخ اليوناني هيزيود قد جعل من ليْنوس أخاً لثاناثوس. لقد استطاعت السوريالية بتعظيمها للحلم أن تعثر على الدينامية الجوهرية والقلب الحي للصورة. لكن الصورة، بما تتطلبه من إحيائية حقة، لا يمكن اعتبارها سحرا بالمعنى الحرفي إلا في مرحلة الأوثان (كما سنحلل ذلك فيما بعد)، ذلك أن الفن ارتبط بالصورة حين انسحب منها السحر.

يبدو أن أندريه بروتون يتعامل مع السحر باعتباره صفةً وقيمةً لا باعتباره علاقة اجتماعية ذات موضوع غير محدد أحيانا، كما لو أن الفضيلة السحرية موجودة في الصورة لا في ذلك الذي ينظر إليها. فهل سيكون لدرْقة أخيلوس التي أصابت الأقزام بالرعب نفس التأثير علينا؟ ورؤية الڤيرونيكا -الصورة الحقيقية للمسيح- هل يمكنها شفاؤنا؟ إن قدرة صورة ما على "إعادة إنتاج معينة للسحر الذي نجمت عنه" لا يعود إليها، لأن السحري خاصية النظرة لا الصورة. إنه مقولة ذهنية لا مقولة جمالية. وفن السحر لم ينتج أسلوبا كالكلاسيكية والباروكية يمكن ربطه بالخارقية أو الحلمية التي يمثل لها فنانون كجيروم بوش أو جوستاف مورو، أو مونسو دِس"ديرْيو أو شريكو. على العكس من ذلك، فإن تبعية النحت بشكل جذري للعملي هو ما يحدد اللحظة السحرية للصورة. فقُدور الساحرات والغيلان ذات رؤوس الطير عاجزة عن ردها إلى الحياة بنفس اللاجدوى التي ستنتج عن الابتهال إلى سويدينبورغ أو لاڤاتر أو حتى نوڤاليس. قال بودلير إن "الخيال يترابط مع اللامتناهي". بالتأكيد، شرط التذكير بأن الخيال لا يمتح

تأثيره ونفوذه من نفسه وإنما من اللامتناهي الذي يرتكن إليه، الإنسان المتخيل، أو بالأدق الذي يفرض عليه ضعفه المادي أن يرتكن إليه لأنه الاختيار الوحيد المطروح أمامه. وقد كان الفن المسمى سحريا في هذه الوضعية بشكل لا إرادي، والشخص الذي نحت ڤينوس ومدينة ويللّندروف أو ليسوغ لم يكن يقول لنفسه أبدا بأن "الجميل يكون دائما غريبا". فخصوبة نساء عشيرته كانت تكفي لتحقيق سعادته. إننا لا نرجع السحر إلى مكانه الفعلي حين نجده في المختصّين في لعبة أوراق التّاروت والتنويم المغناطيسي. إننا بذلك نتجاهل إلى أي حد هي عادية وضرورية، لأناس يعيشون الحرمان تلك الأفعال التي تصلح لامتلاك قوة ما أو الحصول على صيد وفير أو ابن من امرأة أو مقتل عدوٍّ.

أي صورة آتية من قعر الزمن (أو، اليوم، من "عمق أحشاء" فنان) لا تكون نداء استغاثة؟ إنها لا ترغب في سَحْر الكون لمجرد المتعة وإنما إلى التحرر منه. فحيثما نرى الآن تعبيرا عن النزوات أو الاستيهامات المجانية، كان ثمة فيما مضى قلق وعذاب. إن التميمة البدائية، التي نرى فيها اليوم "قصيدةً شيئاً" ذات اشتغال رمزي لا تشهد على حرية الفكر بقدر ما تشهد على عبودية أجدادنا لليل بآلهته ووحوشه وهاماته، أي بكل هؤلاء الغرماء المتعطشين لدماء دائنيهم الأحياء.

الموت في خطر

لا وجود اليوم للمآثر جنائزية ولا للتماثيل أو الجداريات في غرف الموتى. فكلما قلَّت اللعنة قلَّ التضرع والابتهال. لقد راحت العمومية من مدننا الكرنفالات والحفلات والمساخر مع مراسيم الحداد و طقوس الجنائز. لننزع عن رؤيتنا الهياكل العظيمية، فماذا يتبقى للعين؟ خضم من الصور بلا رهان أو نتائج نستطيع تسميتها "بصرية". "فموت الإلاه" لم يكن غير فصل من فصول هذه الوضعية، أما "موت الإنسان" فإنه مرحلة أكثر خطورة. وبما أنها سليلة الخطوتين السابقتين، فإن موت الموت سيخصص للمخيلة الضربة القاضية. فحين يخفي الإنسان المعاصر الاحتضار في المستشفى والرماد في مستودع رماد الموتى، ويواري الفظائع تحت الضوء الاصطناعي ومساحيق الجنازة الشخصية، فإنه بذلك يضعف حاسته السادسة تجاه اللامرئي ومعها الحواس الخمس الأخرى ؛ ذلك أنه حين لا يعود يرى اللامحتمل فإنه يضعف الجاذبية الغامضة للظل ومعها ضدَّه أي قيمة شعاع نور. فترويض الواقع عبر نمذجته النظرية والتقنية، ومن غير إضرار بعصبات شبكية العين، يجعل من استعمالها أقل ملحاحية وضرورة. إن الأمر غدا أقل حيوية وأقل لذة. فإذا ما نحن تجرَّدنا من "الأشياء في ذاتها" فإننا لن ننتظر سوى

تخدير حواسنا. نهاية البعث، اختزال الموت في الحادثة، ذبول ما نراه من مرح، ذلك هو ما سيكون عليه غداً تتابع المخاطر. إن ما يتبقى للنظرة التي تتمتع بحماية مبالغ فيها، حين يغيب الهيكل العظمي والعفِن والمقزِّز والظليل من الأفق الصحي اليومي، هو الكآبة المجعَّدة للمرئي.

يقول رينان في كتابه مستقبل العلم : "سيأتي يوم سيصبح فيه الفنان العظيم شيئا متجاوزا وقليل الأهمية".

إن الإنسانية إذا كانت ذات قوة كبرى فإنها قد لا تحتاج في الحقيقة للفنانين، فحوالي 000. 30 ق م، أي في نهاية العصر الحجري، ظهرت الصورة في نقطة تماس بين لحظة ذعر ولحظة بداية التقنية. فطالما كان الذعر أقوى من التقنية ينشأ السحر وانعكاسه المرئي، أي الصنم. وحين تتغلب الأسلحة والأدوات التقنية على الذعر تدريجيا، وتغدو القدرات الإنسانية على التخفيف من الآلام، وتكييف مواد العالم والتمكن من عمليات تصويرها، قادرة على تجاوز الذعر أمام الكون وقوته، آنذاك نمر من الصنم الديني إلى الصورة الفنية، أي إلى نقطة التوازن في المحدودية الإنسانية. إننا نتمتع هنا بلحظة توازن بين العجز والإنجاز، بممر في قمة الجبل يمكِّن من المرور من الطبيعة المرعبة إلى الطبيعة المتحكم فيها. إن "المتعة" الكلاسكية كمتعة الرسام الفرنسي بّوسان هي انتصار على الرعب، وذلك هو ما يرفع من قيمتها. فالجمال دائما رعب مدجن، وصفاء النتيجة الفنية هو ثمرة عمل مادي عنيد على مادة فيزيقية. إن قوة عمل فني ما تتطلب مقاومة السديم الأولي والمادة الخام لليد العاملة. أما اليوم فإنها لم تقاومها. فمع التطور القوي للأدوات الآلية بإمكاننا إيقاف سطوة الأشياء ومداورة ملحاحيتها والفعل فيها عن بُعْد. تستطيع العين الالتقاط والدوران على السطح لتمارس قراءة سريعة للخطوط والألوان. فمنذ أن ألحق الإنسان العالم به -إلى درجة أصبح بإمكانه صنع ما شاء من العوالم بواسطة الصورة التركيبية - أصبح يعاني من مهام العيش وقلق الموت مساء من الجوع أو المرض، ومن الحلول المُلغز لليل، وسمفونية الكواكب المذهلة. لقد أصبح مستعدا، وبشكل اختياري، لحالة من النرجسية لا نهاية لها، فقط لنظرات سريعة ملقاة "للرؤية"، وللاّشيء.

يمكن القول بأن "السحر" ظل سائدا طالما ظل الإنسان لا يملك التجهيزات الضرورية وتابعا للقوى العجيبة التي تسحقه. ثم جاء "الفن" فيما بعد حينما أصبحت الأشياء المتعلقة بنا أكثر من تلك التي لا تتعلق بنا. أما "المرئي". فقد بدأ حينما حصلنا على تأثير كافٍ على الفضاء والزمن والأجسام بحيث لم نعد نخشى المتعالي، أي حين غدونا قادرين على اللعب بإدراكنا من دون أي خوف من العوامل الغيبية. لقد كان "الفنانون"

الأوائل مهندسين وعلماء وميكانيكيين، كليوناردو دافنتشي الذي كان يحفر الجبال بالأنابيب وكان وراء اختراع الرجل الطائر والآلات النارية. فحين نتمكن من شراء فضل الطبيعة ونفعها بالإنجازات التقنية، كما هو حال الغرب اليوم، فإن وضعية الأمان هذه تقلل الحاجة إلى الوسيط. وكمثال على هذا الرونق الضائع فإن المسيحيين أنفسهم ينسون بأن قربان القداس يحتفي بحدث مهول، أي قتل المسيح، وبأن تناول القربان يتمثل، تبعا للغز القرباني، في تناول الدم "الواقعي" واللحم "الحقيقي". وثمة ما هو أسوأ من فعل أكل اللحم البشري هذا هو أكل لحم الإلاه (المسيح). كيف لنا إذن أن نفاجأ حين نجد أن أنفسنا في عصر يتناسى تماما القساوة الدموية لأساطيره الأصلية ويدخل الصورة، باعتبارها إسرافا باذخا، في مجال "الثقافة"؟ وهل تتطلب الحاجة الماسة للتشخيص الخوف الإنساني؟ هذا الخوف الذي هو أم الإنسانية ومحاسنها المتمثلة في الحاجة إلى العلم والمعرفة، وبمساوئها المتمثلة في الحاجة إلى السلطة.

أن نقوم بالتمثيل والتشخيص يعني أن نجعل الغائب حاضرا وماثلا أمامنا. إن الأمر لا يتعلق فقط باستحضارٍ وإنما باستبدال، كما لو أن دور الصورة يكمن في سدّ نقص ما أو التخفيف من حزن معين. وقد روى بلين القديم Pline بأن "مبدأ النحت يكمن في أن يخط الرسام تبعا للخطوط حدود الصورة الإنسانية[13]". وهو نفس مصدر القولبة كما يذكر ذلك فيما بعد. فقد عمدت فتاة تهوى شابا يعتزم الرحيل إلى الخارج، وهي ابنة خزاف من مدينة سكيونة، "إلى إحاطة ظل وجه المحبوب الذي يعكسه المصباح على الحائط بخط. فوضع أبوها الطين على الخطاطة وصنع منه صورة ناتئة وضعها في الفرن مع خزفياته حتى تصبح صلبة"[13] هكذا، فالصورة سواء كانت مرسومة أو منحوتة، فإنها سليلة الحنين.

هل يكون "مجتمع رخاء" لا يعاني من النقص في أي شيء لأنه يملك وسائل توفر له الحفاظ على أثر كل شيء، حتى عن الأشخاص العازمين على السفر، يرغب دائما في الصور؟ أو لنعكس الأمر، هل يكون لهذا المجتمع خوف منها؟ إنه لَبْس الرؤية كما هو ملتبسٌ الفارماكوس الإغريقي الذي يعتبر دواء وسمّا في الآن نفسه. فالنظير في المرآة يثير الذعر والابتهاج معا. إنني أحمي نفسي من موت الآخر ومن موتي الخاص بالانفصام، لكني لست متأكدا من قدرتي على الانفصال عن النظير وقد غدا صورة. فما يستعمل لدرء القلق يغدو بدوره مقلقا. والحضور - الغياب للميت، أو الإلاه في تمثالهما، هذه الإشارة الموجهة للمرئي من اللامرئي، قد تصيبني أنا أيضا. فالصور الآتية من الآخرة هي تلك التي لها تأثير. إنها تتميز عن الصور الأخرى، تلك التي تنتمي للبصري العادي، بقدرتها على فرض الصمت على الناس وهم إزاءها، أو على

الأقل إلزامهم بخفض أصواتهم. ثمة لذلك دائما اختبار ذو دلالة : هل سيتوقف الحديث أم لا؟ ففي ليالي الأسبوع المقدس المليئة بالضوضاء، تتقدم أمهاتنا العذراوات من بعيد مشعات بالشموع والأحجار الكريمة محمولة على ظهور الرجال، متأرجحات تأرْجح المركب في اليمّ. يكون الناس منغمرين في الضحكات والمزاح، لكن ما إن يقترب الموكب المثقل بالذهب والفضة، فإن ما يبدو ليس تمثالا خياليا من الخشب المذهب وإنما هو شيء ما من أم المسيح بشخصها كي تشق طريقها وسط الحشود الإشبيلية في دائرة صمت ثابت.

العوْد الأبدي

يجعل الصنمُ اللامتناهيَ ظاهرا للعيان، فيما يُظهر الفن المُتناهي، أما البصري فيمنح للرؤية محيطا خاضعا للمراقبة والتحكم. لكن مع ذلك يظل ثمة ما ينفلت من المراقبة والضبط. وإذا كان المستهلك الغربي يسيطر على فضائه فإنه لم يتحكم بعد في زمنه الحميمي ولا في تدهور حالة أعصابه. لقد تزايد مستوى معدل الحياة لدينا، ونحن نبني بشكل أفضل فأفضل، وبشكل جماعي، معطانا وأرضنا. لكن هذه النحن المفخمة تترك لحسن الحظ شروخا من الحيرة بادية. إن التطور التقني، بل والتطور نفسه، يخدم مصالح الجنس أكثر من خدمته مصالح العيِّنة البشرية. فالفرد يستفيد منه، خلال الفترة القصيرة التي يحياها، بشكل أقل من البشرية. ولحسن الحظ فإن الأشخاص لازالوا يتعرضون للموت، أعني أنت وأنا، ودائما قبل الأوان. فلا يزال ثمة مكان لأناس من قبيل باكون أو بالتوس أو كريمونيني، أو روبير برسون أو ستانلي كوبريك. وكلهم مصورون يرغبون في ربح السباق ضد القوالب. فطالما ثمة موت فهناك أمل جمالي.

إن عنادنا في الارتباط بهذا العائق سيعود علينا بالكثير من التمزقات في الملذات العادية للبصري، والكثير من الصمت العمودي في الضجيج الأفقي للتواصل، وبالرغم من العرافة بدأت تخلي المكان شيئا فشيئا للرؤية العينية. فإن الموت، هذا الداء الذي لا دواء له، جعل انبثاق اللامتوقع هنا وهناك مستساغا. ومع ذلك فإن "إرجاع الفن إلى وظيفته" الأصلية ليس متعلقا بنا، ذلك أن تلك الوظيفة قادرة في المستقبل على منح نفسها أعضاء جديدة وأعضاء مصطنعة. وقد شكلت لوحة غرنيكا في وقتها رمزا لذلك. ما العمل الفني المرسوم أو المنحوت الذي يمكنه بعد خمسين عاما أن يسمو إلى التحويل الأسطوري لما نملكه؟

إن شكل V لطائر أبي منجل وهو يحصد مياه النيل لا عمر له. إننا نرى فيه نفس رعشة السماء والمياه التي كان يتأملها أخناتون. وهي رعشة ستدوم دوام الجنس الإنساني

والـهـواء ؛ وحـوار الإنسان مع الحياة، الذي يشكل الموت محركه الثابت لـن ينـقـطع أبدا. إنه فقط يملك أكثر من "فن" و"وسيط" في جعبته. لكن ليس أكيـدا مثلا، أن يستمر الفن التشكيلي في البقـاء (على الأقل كفن رئيسي). فليس هـنـاك من تقـنية لتمثيل العالم تكون خالدة. فالذي يكون خالدا هو الحاجة إلى تخليده بتثبيت ماليس ثابتا.

إن من يقول "هذا جميل" يعترف بالمقدرة على اختراق الزمن وعلى إحداث وقع معين على آخرين غيـري. ف "هذا جميـل" هو، إضافة إلى كونه ضمانـا لـلجـودة، شهادةٌ على الخلود. وهذا يعني أن ذلك الشيء يوجد وجودا ومتينٌ متانةً كبرى ويقف على رجليه. إنه يتشكل في علامة ونقطة ارتكاز. وثمة تكمن "معجزة الفن"، أي في محو المسافات. و"المعجزة" تعني هنا ببساطة : خلود العرضي وامتداد الأصل ليشـمـل التاريخ.

وإذا كان المـوت موجـودا فـي البدء، فإننا ندرك بأن الصورة لاغاية لها ولا منتهى. فـأكـثـر أصنام جـزيرة كريـت غوصا في الزمن قد تهمس في أذننا : "أنصت لنبضات قـلبـك فسـتـفـهـم ما يـجـمعــنـا". ولا شك أن ثمة إعادة قولبة للحضارات بما أننـا لانموت بنفس الشكل في القـرن العاشر قبل المسيح وفي القرن العشرين بعده. فتاريخ النظر قد لا يكون سوى فصل تاريـخ الموت في الغرب أو ملحق له. بيـد أن لا تـاريـخ البصر ولا تاريخ الموت سينفصلان انطلاقا من هذه الديمومة الطبيعية، باعتبارها النتاج الأول للتناهي، ليضيعا هويتـهما. فهذه الطبقة المائية الباطنية، التي تربـط من الخارج ومن تحت الحضارات والعصور المتباعدة كل التباعد بينها، تجعل منا، بمعنى ما، معاصرين لكل الصور التي ابتكرها الإنسان ؛ ذلك أن كل صورة منها تنفلت بشكل عجيب من زمنها ومكانها. ثمة "تاريخ للفن"، لكن لا تاريخ للفن في دواخلنا. فالصورة المصنوعة لهـا تأريـخها، لكن تلقـِّيها مؤرَّخ أيضـا. فما هو خالد هو الملكة التي تتمتع بها والتي تجعلها تعبيرية حتى بالنسبة لأولئك الذين لا يمـتلكـون سنـنـهـا. إن صورة من الماضي لا تكون أبدا متجاوزة لأن الموت هو مالا نستطيع تجـاوزه وأن اللاوعي الديني لا عـمـر له.

لذا فإن صورة ما تظل حديثة نظرا لعتاقتها. على العكس من ذلـك فـإن الـصـور الآلية التي يتم الإشادة ب "جدتها" والتي للأسـف، لا نشك في جدتها، ستجد صعوبة كبرى في البقاء وفي تمثيل شيء ما، وكذا في مقاومة بطلان تقنيات صناعتها. وبما أنها لا تملك أي قيمة عاطفية فإنها لن تحافظ لنفسها إلا على قـيـمـة وثـائـقـيـة. وبـمـا أنـهـا لا تتحدث إلا إلى زمنها فقط منجرفةً مع اللجة السمعية البصرية، فإنها ستفشل إلى حد

ما في أن تصبح مفارقة للزمن، وهي الحظوة التي تتمتع بها الصور التي ننعتها بالفنية، لأنها توصلنا بالرعشة الأصلية للوجود (أو بنكهة ضياعنا التي لا يزال المخ الهامي يحتفظ بها في ذاكرته.

إنه وقوف عند الصورة إذن وإيقاف للزمن الصالح من بين كل الأزمنة. ثمة تأريخ للأساليب والتقنيات والأعراق والسلالات، يفسر كيف تتوصل كل ثقافة إلى إيقاف التيار، أو تعليق أسرار صناعة المعجزات. بيد أن ثبات الموت ليس له بالنسبة للكائنات الفانية لا بداية ولا نهاية. إن ربط الزمن السائر بالزمن الثابت، والصنعة بالمعجزة والصورة المبثوثة بالصورة المتلقاة هو التحدي المطروح أمام تاريخ الخلود الذي ستجد وسائطية الفن نفسها يوما ملزمة بإنتاجه.

* * *

ليس مرمانا هنا التأريخ الوصفي للازمني. فحديثنا ينطلق من "الصورة" باعتبارها دواما يقبل التعرف ولا يقبل الإنكار، لا من "الفن" لأنه ينبني على قرار ظرفي قابل للنقض. إن دراسة تحولات المرئي تفترض نقطة ثابتة في الأعلى. فما كان صورة سيظل كذلك على امتداد القرون (إلا في حالة التدمير المادي) وفي كل بقاع العالم. أما "الأثر المعتبر فنيا" اليوم فإنه لم يكن يعتبر كذلك البارحة، وسوف تنتفي عنه تلك الصفة غدا. ففن الصياغة، مثلا، الذي كان الفن الرئيسي للشعب السيتي وللميروفنجيين وأيضا لساكنة مدينة مينيسا اليونانية في بداية القرون الوسط، ى لم يعد يدخل في التحديد القانوني للشيء الفني في فرنسا (كما هو حال الحلية والأثاث المنزلي). غير أن الصورة الشمسية وفن السجاد (المحدود النسخ) أصبح يعتبر شيئا فنيا. هل يتعلق الأمر بخطإ لا يتجاوز قرنا ومحيطا أم بحقيقة تتجاوزهما؟ حين يصل إلى باريس سجاد إيراني أو آنية خزفية صينية أو دبوس أقيانوسي أو قناع دوغوني فهل نوجهها لمتحف اللوفر أم إلى متحف الإنسان أم إلى متحف الفنون والتقاليد الشعبية؟ كل عصر كان له جوابه (كما كانت له تراتبية فنونه الكبرى والشعبية) لكن لا عصر استطاع الاستغناء عن الأشياء التشخيصية.

ليس للنظرة طريقة كشف أكيدة للزمن الطويل سوى الصورة المصنوعة، أي الصورة ذات البعدين أو الأبعاد الثلاثة. وكل من يتحدث بصفة عامة عن الفن، هذا المنتوج الجهوي لتاريخ الأفكار، هو إيديولوجي غير واعٍ بذلك. ونحن لن نتفادى دائما شراك اللغة هذه، ذلك أنه ليس بإمكاننا تنظيف كلماتها كلها ولا تفكيك لغتنا الطبيعية في مجموعها. بيد أن حدودنا لن تكون ذهنية أو طبيعية، ولن تكون صور أحلام أو

انعكاسات على صفحة الماء، وإنما كل الصور التي أنتجت ماديا بالنشاط الإنساني اليدوي أو الآلي، وذلك من الصور الأندر إلى الصور الأتفه، ومن المغارة البدائية إلى الأنبوب الكاثودي (باعتباره المصدر الأول لصور عصرنا). من دون شك، ليس ثمة سوى علاقة جناس بين الصورة المقدسة المخلصة، والصورة الترفيهية، كما بين الجامد الذي يشرب والسائل الذي يزدرد، بالنظر إلى معانيها ووظائفها. لكن بالرغم من أنهما من طبيعة واحدة فإنهما يحافظان على هذه الخاصية المشتركة المتمثلة في أنهما يصعقان النظر من الخارج.

إنه مشروع أقل وأكثر طموحا من أي جماليات فلسفية. أقل، لأن حوافر المفهوم ستخرّب شرائط الذوق التي لا تقبل سوى قوائم الحمام. لكنه ربما أكثر طموحا، إذا ما كنا نستهدف، في ما بعد تلاشي الفتنة القاسية للصور، ذكاءً أفضل للعين المعاصرة ولذاتها وشرفها.

قد يكون القارىء قد أدرك أن الأمر لا يتعلق بالصورة باعتبارها مادة فريدة جامدة وقارة، في جانب، وبالنظرة باعتبارها شعاعا من شمس متحرك، تكمن مهمته في تنشيط صفحة كتاب مشرع، في جانب آخر. فأن ننظر ليس معناه التلقي وإنما ترتيب المرئي وتنظيم التجربة. إن الصورة تمتح معناها من النظرة، كما يمتح المكتوب معناه من القراءة، وهذا المعنى ليس تأمليا وإنما هو معنى عملي. وكما أن تحليل النصوص "في نظام الكتب" (كما يسميه روجي شارتيي) قد ترك المجال لدراسة الممارسات القرائية، كذلك في مدينة الصور، يتوجب على تاريخ الاستعمالات واجتماعية النظرة أن يعيدا النظر بشكل نافع في تاريخ الفن. إن النظرة الشعائرية تختلف عن النظرة الاحتفالية أو العائلية، وعن النظرة الداخلية الخصوصية التي نمارسها في بيوتنا ونحن نتصفح ألبوما من صور الأعمال الفنية. غير أن ثقافات البصر ليست، بالمقابل، معزولة عن الثورات التقنية التي تغير، في كل عصر، شكل ومواد وكمية الصور التي يحوز عليها كل مجتمع. وكما أن مصنّفا نادرا وضخما وثقيلا لم يكن يقرأ في القرن الثالث عشر كما يقرأ كتاب الجيب في القرن العشرين، كذلك فإن رافدة مذبح في كنيسة قوطية تتطلب نظرة مغايرة للنظرة التي يتطلبها ملصق شريط سينمائي. وسوف تقودنا التطورات المشتركة في مجال التقنيات والمعتقدات إلى التعرف على ثلاث لحظات في تاريخ المرئي : النظرة السحرية والنظرة الجمالية والنظرة الاقتصادية. فقد استلزمت الأولى الصنم، والثانية الفن، فيما تطلبت الثالثة البصري. إن هذه اللحظات تتجاوز كونها مجرد رؤى، إنها بالأحرى تنظيم للعالم (انظر الجدول ص ص. 172-173).

الهوامش

حسب :

1- **Léon Homo,** *Les Institutions politiques romaines de la cité à l'Etat*, Paris, 1927.

يتناقش المؤرخون حول واقع حق تم سنه، حسب البعض، من قبل مومسن Mommsen، لكننا نجد له أثرا في كتابات الرومان كبوليب وشيشرون. انظر ملحق :

Ancestral Portraiture in Rome, par Annie Zadocks-Josephus Jitta, Amsterdam, 1932.

2- **Jean-Pierre Vernant,** "Naissance d'images", in *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspéro, 1979, p. 10.

3- **Euripide**, *Alceste*, vers 348.

4- **François Lissarague**, *Un flot d'images, une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro, 1987.

وانظر أيضا :

Lissarague et A. Shnapp, "imagerie des grecs" ou Grèce des images", *in Le Temps de la réflexion*, 2, 1981.

5- **Ralph Giesey,** *Le Roi ne meurt jamais*, Paris, Flammarion, 1987 (édition anglaise de 1960)

وانظر التعليق في :

Carlo Ginsburg, "Représentation: le mot, l'idée, la chose", *Annales*, E.S.C., Nov-déc, 1991.

6- **Florence Dupont,** "L'autre corps de l'empereur-dieu", in *Le Temps de la réflexion*, 1986, pp. 231-252.

7- **G. Bachelard**, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1984, p. 312.

8- **Gérard Boucher**, *La vision et l'énigme. Eléments pour une analytique du logos*, préface par Michel Serres, Paris, Editions du Cerf, 1989.

9- **Françoise Frontisi-Ducroux**, "La mort en face", *Métis*, I, 2, 1986.

10- **Jean Ducat**, "Fonctions de la statue dans la Grèce archaique. Kouros et colossos", *Bulletin de correspondance héllénique*, n° 100, 1976, pp. 240-251.

11- **Pietro Pucci**, "Inscriptions archaiques sur les statues des dieux" in *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Presses Universitaires de Lille, p. 484.

12- **André breton,** *L'Art magique*, Paris, Club Français du Livre, 1957.

13- **Pline l'Ancien,** *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 15, Paris, Editions Budé, 1985, p. 42.

14- Ibidem, § 151.

الفصل الثاني
التواتر الرمزي

ولم يفه الفنان التشكيلي في آخر الأمر بكلمة، واكتفى بالصمت.
وأنا أفضل كثيرا هذا.

ڤانسان ڤان گوخ

◆◆◆

إننا نتكلم في عالم ونبصر في عالم آخر . فالصورة رمزية غير أنها لا تملك الخصائص الدلالية للغة ؛ إنها طفولة العلامة . ولا يخفى أن هذه الأصالة تمنحها قدرة على الإيصال لا مثيل لها . فالصورة ذات فضل لأنها أداة ربط . لكن بدون مجموعة بشرية متماسكة ، تنتفي الحيوية الرمزية . إن خوصصة النظرة الحديثة تقف وراء فقر الدم الذي أصيب به عالم الصورة .

◆◆◆

يواجه النصب التذكاري المصري، المنصوب على رأس اللّحد الفرعوني المدفون، موطن غروب الشمس لأن الموتى يرتحلون معها. النصب له شكل باب مشرع، ذلك أن وجهته تكمن في جعل الأحياء والأموات في حالة تواصل. إنه باب مزيف، لكن التواصل الذي يقوم به فعلي وأكيد، ذلك أن شاهدة القبر مزودة بمنقار يسيل بالماء القرباني نحو قاعة الموتى. بإمكاننا أن نرى في هذه العملية السينوغرافية تعبيرا عن نذرٍ مكتوب منذ البداية في قلب الصورة. يتمثل ذاك النذر في فتح مسرب بين المرئي واللامرئي والمرعب والآمن. ولأن الصورة مجال تلاقي السماء والأرض والوسيط بين الإنسان وآلهته، فإن لها وظيفة علائقية. فهي تربط بين الأطراف المتناقضة. وبتوفيرها لتراسل (المعنى والنعمة والطاقة) فإنها تخلق منطقة تلاحم. إن هذه الوظيفة المسماة رمزية، أو دينية بالمعنى الحرفي، ليست خاصية للصورة ولا هي خاصيتها الوحيدة، غير أنها الأولى التي تقوم الوسائطية باستكشافها.

الكلام الصامت

إن إعادة إدماج الصورة في شبكة التواصلات الرمزية سوف يزعج لا محالة الفنانين والجماليين وأناس آخرين. ألا نرفض نحن عفويا، لتمرير معنى. ما، فكرة استخدام الأشكال باعتبارها فكرة بذيئة تقرِّب من التدنيس؟ فما له قيمة هو ما لا يصلح لأي شيء، هذا هو المثل السائر. ورفض التواصل هو أبجدية الجماليات القوية، كما أكد على ذلك بول ڤاليري في "شعريته" في صيغ قوية الدلالة. وإذا كان الفنان، كما يُقال لنا، قد اختار ألاّ يصب بالضبط صحفيا أو كاتبا أو فيلسوفا، فذلك لأنه ليس مهيأ ليحمل رسالات. لهذا كتب الشاعر : "لم أرغب أبدا في الإفصاح والقول، وإنما رغبت في العمل".

ومهما كان ضيق أفق الوسائطي فإنه لا يجهل بأن "أي عمل فني لا يلزم أن يخضع للوصف والتفسير بمقولات التواصل"، كما يذكر بذلك أدورنو. والفن، إن لم يكن قادرا على التواصل، فقد اهتم دائما بالتوصيل (إذ الشاعر ينشر دواوينه والرسام يقيم المعارض والمهندس المعماري يمارس البناء)، إضافة إلى ذلك، لنذكِّر سدنة اللغز الجمالي بأن الترميز والرمزية لا يحتاجان لاستعمال اللغة. ففي الطيف الواسع لوسائل الإيصال، لا تحتل اللغة سوى شريط قصير (ومتأخر زمنا).

يظل أولئك الذين يرغبون في زحزحة وصاية الفكرة على الصورة وسلطة المثقفين على الفنانين، مشدودين بحقٍّ إلى الدفاع عن فكرة العطاء المجاني (ها نحن لا نستطيع التخلي عن الفكرة !) والهبة المحسوسة التي تستدعي من الهاوي تلقيا لحضور خالص. لكن أليس هؤلاء ضحايا الوهم الذي يشجبونه؟ إننا نخشى أن يخلطوا بين الوظيفة التوسطية médiumnique والاستعمال الوسائطي السمعي البصري médiatique، وذلك برد التواتر transmission الرمزي إلى النموذج الباهت للتواصل الهاتفي بخطاطاته الاستعمالية من نوع : "باث - رسالة - متلقي" أو "التشفير - الرسالة - حل الشفرة". ولأنهم مخدوعون بهالة صوتية مزعجة فإنهم **يقرأون الوسائط السمعية البصرية تحت الوسيط** (إلى درجة أنهم يتوهمون أن الوسائطية علم اجتماع للوسائط الجماهيرية !). إن مصالح البريد والمواصلات السلكية واللاسلكية لا تملك احتكار نقل المعنى، ولا احتكار الكلام والمكتوب. أيضا، هل الكلمات وحدها التي تصنع المعنى؟ فالإنسان يبث ويتلقى الدلالات بجسمه، وبالإشارات الحركية وبالنظرة واللمس والشم والصراخ والرقص والحركات الصامتة، وكل أعضائه الجسمية يمكنها أن تغدو أعضاء للبث والتوصيل والتواتر. ألم ينشئ فرويد، على الأقل في انتظار أن يغدو والحلم موضوعا للعلم التجريبي، أساطيريات mythologies خصبة حول فكرة أن الحالم يفكر بالصور وأن هذه الصور

ليست غير ذات معنى، وهي الفرضية التي اعتُبرت ضربا من الجنون لمدة طويلة من قِبل رجال الفكر؟ فبعد سيمونيد، الذي كان يعتبر التشكيل "شعرا صامتا" و الشعر "تشكيلا صائتا"، حدد پوسان عمله "كفن يشتغل على الأشياء الصامتة". ألا يمكننا قول الشيء نفسه عن اللاوعي الفرويدي، الذي يستدعي صمته الثرثار مزيجا مضطربا من التأويل والمَقْمَقَة يتمثل فيما نسميه محللا نفسانيا؟ صحيح أن الحيوان الناطق يعيش "صمت الإعجاب" أمام صورة جميلة، وأنه لن يكف عن الفشل في إيصال إدراكه، كما هو، بالكلمات وإنطاق تأثره الفوري. لكن إذا لم تكن تلك الصورة قد أفضت إليه بشيء ما فإنه لن يظل مذهولا أمامها. بالمقابل، فإننا فقط بالحفاظ على خصوصية المرئي إزاء المقروء، والصورة إزاء العلامة، يمكننا أن ننقذ وظيفتها التوصيلية. فبمقدار ما أن المهنة ليست لدى الفنان عدوا للذكاء، كذلك ليس عمق المعنى والكثافة الحسية متعارضين.

فالتفكير في الصورة يستدعي في المقام الأول ألا نخلط بين الفكر واللغة، بما أن الصورة تدعو إلى التفكير بطريقة أخرى غير التأليف بين العلامات.

لماذا يلزم إذن، حسب ماقاله بول ڤاليري عن كورو، "الاعتذار عن الحديث في التشكيل"؟ لأن ليس ثمة من مقابل لغوي لإحساس ملون. فنحن نمارس إحساسنا في عالم ونمارس تسمية الأشياء في آخر، هكذا تأسف مارسيل بروست. اللون سابق على الكلمة بزمن غير يسير، وبدون شك ببضعة مئات الآلاف من السنوات. ماهو وزن "صرخة مكتوبة" مقابل صرخة شفوية تعبر عن التلف أو الفرح الخالص في امتلائهما ومباشرتهما؟ فمقابل صانع الكلمات، يشتغل صانع الهلوسات الحقيقية مباشرة على جسد العالم. إنه يتمتع بهذه الحظوة الفريدة المتمثلة في صنع **الطبيعي**. ومهما فعل، وهو يجمع بين فتات الأشياء، فإنه سيظل في الجانب الحقيقي من العالم، باعتباره صمته الصباحي. إنها الطبيعة مقابل الاصطناع، والمحاكاة مقابل الحكي، والحساسية مقابل الرمز. إن ما قبل العلامة هو ما يتجاوز الكاتب، أي فردوسه المفقود أكثر من أرضه الموعودة. فالسحر الذي لا حدّ له، يجعل من إنسان الصورة أكثر تفوقا بشكل لانهائي على إنسان الكلمة، هذا المعوق تجاه العاطفة والخاسر الأبدي في سباق الأداء الشخصي. إن الشقاء الوراثي للمعوقين في الفن الخالص، الذين هم الكتّاب، قد تم تكثيفه وتخليده وإعطاؤه طابعا مجازيا من لدن مارسيل بروست في مشهد مشهور عن موت بيرگوت، نظيره، في رواية البحث عن الزمن الضائع.

لقد مات بيرگوت عشقا للتشكيل الهولندي. والشق النادر في الجدار الأصفر* قد أخذ بلبّه في متحف جودوپوم في أحد صباحات ربيع 1921. أما "منظر ديلفت" في مرآة الفنان ڤرمير فإنه يجعل حياة الشاعر الرقيق ذي الشعر الأبيض، تتسلسل كاملة

أمام عيونه بفراغ عمله الشخصي، وربما أيضا بالعجز الكئيب للكلمات على تصوير سماء أو سكون المدينة صباحا. لذا يصرح الراوي : "هكذا كان علي أن أكتب. . . ". فأمام هذا التدرُّج اللوني الهوائي من الوردي السوموني إلى الأزرق الغامق، الذي يصعقه كما يوم البعث، يأتيه هذا الإلهام : إن الأدب الذي كتبه لم يكن له الوزن الذي توقعه. لذا "تدحرج من فوق الكنبة إلى الأرض وباتجاهه هرول كل الزوار والحراس". لقد مرّ زمن طويل على نمل الكلمة وهو يسير تحت عربة حرب المخترعين البصريين، الذين يمكن القول عنهم بأن الانتصار متأمل فيهم. فأمام الخلود الصامت "للوحة الأجمل في العالم" كان برغوت قد انهزم أصلا وغدا موته اعترافا بالعجز عن أن يبث لنا "مباشرة" حالة حسية للعالم.

يقول ڤان كوخ : "تمتعوا بالإنصات إلى إميل زولا وهو يتحدث عن الفن، إنه بنفس مقدار أهمية مشهد رسمه رسام بورتريهات". إن فان كوخ فنان وزولا كاتب. فالكاتب، لكي يمسك بالمملكة السرية الهاربة للعاطفة البصرية خارج كل استدلال أو تسلسل، يعتبر بالتأكيد أكثر حظا من المنظِّر، لأن الكاتب يتقن المجازات (أو فن نقل عالم إلى آخر) فيما يهرب المنظِّرُ منه ويتفاداه. لقد تفاهم التشكيليون دائما مع الشعراء أكثر من تفاهمهم مع الفلاسفة، هؤلاء النشطون بلا جدوى. فروني شار "وحلفاؤه الجوهريون"، وأندريه بروتون وحاشيته الرائعة من العرّافين، وأراغون وماتيس، قد تمكنوا في كل الأحوال من التفاهم عن بعد إلى حد بعيد. لكن دولاكروا وراڤيسون ورونوار وبرغسون وڤلاميك وبرانشڤيك قد تحاوروا دائما حوار الصُّم. المُخَيْخ الأيمن يتحدث للمخيخ الأيمن، لكنه ليس في حالة تواءم طبيعي مع الجانب الآخر من المخ. والتعليق والعاطفة لا يثيران نفس الأعصاب. والرمز والإشارة indice ينظر أحدهما للآخر نظرة ارتياب، مادامت العاطفة تبدأ حيثما ينتهي الخطاب.

لكن أعلينا أن نصدق رفض القول الذي يتشبث به دعاة الجسد بالكثير من البهجة والكبرياء؟ إنهم يُشْهِدون الكون على براءتهم الدالة ويطالبون بفاتورة الحساب ضد الإرسالية message. هكذا يقوم الشيء باحتقار الانعكاس. والفنان يمدح نفسه كصانع في مواجهة المثقف ويأخذ جانب العمل ضد اللغة. وبالنسبة لهذا الشخص، فاللوحة لا تعبر عن شيء ما ؛ إنها توجد فقط. فسواء كانت اللوحة مخملية أو فوتوغرافية أو هوائية ؛ فإنها ليست قناة لتمرير أي شيء ولا عمادا أو أداة لأي شيء غير نفسها. فهي لا تحيل سوى على ألوانها وأبعادها وموادها. "إن لوحة جيدة، كما يذكر كليمون روسي في حديثه عن سولاج، تقول بأنها لا تطالب سوى بأن تُرى"[1]. ويلح سولاج سيد الألوان السوداء والأضواء بنفسه، بولعه بالنُّكَه الرفيعة، وبكلام دافئ ودقيق :

"ليس للتشكيل من معنى يبثُّه، إنه يشكل بذاته معنى لدى الرائي حسب ماهو عليه".
كيف إذن لا نشارك سولاج الرأي من الوهلة الأولى، بما أن "الرائي هو الذي يصنع اللوحة"؟ و"حسب ماهو عليه" تعني أن الفنان لا يملك المفاتيح، وأنني أنا المتفرج الذي يفتح ويغلق أبواب العمل الفني. فما حفَّز الفنان على عمل تلك اللوحة بإمكانه أن يصلني منها معكوسا. ڤان گوخ، وهو يرسم غرفته بمدينة آرل، كان يرغب في الإفصاح عن صفائه. أما أنا، فإني أدركها كقلق عارم، ثم أخلد للصمت. والصورة النابعة من أعماق الجسد تبدأ دائما بفرض الصمت علي. إن لوحة جيدة تعلِّمنا في المقام الأول أن ننسى الكلام لتعلِّمنا من جديد فنَّ النظر. إنها تعلمنا كيف نزن وكيف نضع العناصر، وكيف نميز بالعين المجردة بين اللوحة المحبَّبة واللوحة ذات الألياف، والسطح الخشن من السطح القليل الخشونة، والمتخشن من الشفاف نصفيا، وتعلمنا كيف نرجع في أنفسنا صدى القوة الصامتة لما بعد البحر، واللعبة المتغيرة للأشعة البرّاقة على سطح مبرنق، وأن البهو العازل الذي يوفر بعض الظلمة داخل بيت في الشتاء ليس هو الحيطان الصقيلة اللامعة لتلك القصور المفتوحة على الصيف الشاسع. كان بونار سيسخر (ونحن نتفهم السبب) من "أن الفن التشكيلي لم يلهم أبدا رجالات الأدب". إنها لامبالاة وعيب أولئك الذين لا يعرفون القراءة. إن الأمر يتعلق بمرض الإهمال، ذلك العيب الذي يصيب أولئك الذين يهملون النظر لفرط القراءة والكتابة. ثمة عمق مشاغب يكمن في عدم التعبير عن أي شيء، ومن ثمة في استنهاض كل واحد من سباته الحسي عبر قلقلة عاداته وتوقعاته. إننا نتفهم جيدا فرح سولاج بالصمت. فهو فرحٌ يدفعنا إلى التفكير عبر تجْلية مَرايانا.

تلك كانت هي اللحظة الأولى. . . وثمة لحظة ثانية تتعلق بصعود الكلمات فينا. فينا ولدى الفنانين أنفسهم، من دولاكروا إلى ماتيس وفان جوخ وكاندانسكي وبول كلي ومئات من الفنانين الآخرين الذين كتبوا بفنهم وعن الفن. فعلى خلاف المصور الوسيطي أو مولِّف الصور، نادرا ما يعمد الفنان إلى استعمال صورة مّا ل"تمرير" فكرة معينة. فهذا العمد والإصرار المسبق لصيق اليوم بالإشهاري أو الدعائي، وكان أمس صفة لصانعي القصص الأمثولية allégories. هناك أيضا عدد من اللوحات الكلاسيكية (كأوريون الأعمى لپوسان التي تجد مصدرها في نص للوسيان) التي يمكن اعتبارها تصويرا لأعمال أدبية أو أساطير مكتوبة سابقة عليها في الوجود. ومن الأكيد أن هذا هو ما يمنح لپوسان وبوتتشيلي وتيتيان قيمتهم التشكيلية. إن تلك القيمة لا تنبع من نقل حرفي لها وإنما من تحويل تكون الصورة فيه فائضا على الفكرة، وتأتي لتحتل مكانها وتذيبها في الآن نفسه، في تناغم بصري مستقل تتطلبها الوسائل التشكيلية لوحدها.

ومن الأفضل والأجدى أن يكون التشكيلي مسكونا بالأسطورة، ذلك أنه إذا ما عرف ما سيقوم به معرفةً بالغة فإنه سوف يهدم صنيعه لا محالة. فاللاوعي الذي يشتغل بالصور والتّداعيات الحرة يقوم بالتبليغ، أفضل من الوعي الذي يختار الكلمات. إن معنى لوحة حيّة لا يكون سابقا عليها إلا في الفن الأكاديمي. فالإثنان ينصاغان معا ؛ وحين تكتشف اللوحة المعنى فإن الصورة تكون في أوج فعاليتها. بهذا المعنى ليس للفنان ما يقوله. والدليل على ذلك أنه يرسم عوض أن يكتب أو يتحدث. بيد أن ما يُرينا إياه "يتحدث" إلينا ويمنحنا نحن المتعتعون الرغبة في التعبير. فمن المحسوس إلى المعقول ثمة نوع من التباري. والكلمات بإمكانها أن تترجم حرفيا الصورة وآثارها وصداها وانحرافاتها فينا، إن هي لم تستطع أن تعيد خلق السحر الذي تنتجه، وهو ما قام به الكتاب والشعراء الإغريق واللاتينيون الكلاسيكيون إزاء الجداريات واللوحات، في زمن لم يكن فيه وصف المناظر الطبيعة معروفا في الأدب.

العين تتربّى بالكلمات، ذلك أن أسماء الألوان ومِلْونة palette كاملة من الكلمات والأوصاف تقودنا إلى التمييز أفضل بين النبرات. إن الشعراء الجيدين يدربوننا على النظر أفضل بالرغم من أن كلماتهم عمياء. فالأحمر الأرجواني لا لون له، كما أن مفهوم الكلب لا ينبح. لكن لماذا قام برگوت (بطل بروست)، هو الذي يعاني من تمازج الدم بالبولة، ببرح منزله للذهاب إلى اللوكسمبورغ؟ لأنه قرأ أمس مقالا مفصلا كتبه أحد نقاد الفن عن الفنان الهولندي ڤرمير. فبدون هذا النص لم يكن بإمكانه أن يرى الجدار الأصفر الذي لم يعد يتذكره قطعا. وهل نرى نحن اليوم لأعمال ڤرمير بنفس النظرة بدون الحكاية البروستية؟ فكما أن الذكاء "يطور" الأحاسيس، كذلك تسعى اللغة إلى إظهار الصورة بالرغم من أنها لا تملك قدراتها التأثيرية. هكذا يتحقق المرئي إذن في المقروء. وذلك هو ما يسمى أدبا.

إن ما يدفعه الفنان ثمنا لذلك عبارة عن اعتراف غير إرادي. يتلفن لك شخص مزعج فلا ترغب في مخاطبته، لأن ليس لك ما تقوله. غير أن صوتك سوف يتحدث عنك ويقول له الأساسي، أي معنى ذاك اللاشيء. أنت لم تقمْ بتشفير أي شيء، ومع ذلك تم إبلاغ شيء ما. فأن يخون المرء لسانه أو ملامحه يعني أن يُبلغ شيئا ما بدون قوله ويبث الرسالة رغما عنه. ويسمى أثر المعنى غير المقصود تعبيريا أو إيحائيا، وذلك حين يصبح سلوك مّا خبرا أو يغدو الجسم بكامله كلمة. بإمكان فنان أن يرفض الحكاية والسيكولوجيا ويظل بعيدا، لكنه لا يستطيع تفادي أن يضع نفسه، بالرغم عنه، على لوحته. لقد أرادت لوحات سيزان أن تكون غير شخصية، غير أن شخصيتها تكمن كلها في زُهدها البصري وتصلبها الحاد.

من الواضح أن الفنان نقيض للإيديولوجي. لكن، لعلّ بإمكاننا الدفاع عن كون "الفن مُعادٍ لكل إيديولوجيا" (كما يدّعي مارك لوبو) إذا ما نحن تذكرنا بأن الأساطيريات والديانات السماوية غدت الأشكال الأولى، وبدون شك الأشكال الأكثر تعبيرا عما نسميه "إيديولوجيا". فقط منذ القرن السابق؟ وقبل دستوت دو تراسي De Tracy، مبتكر كلمة "الإيديولوجيا"، وماركس الذي أشاعها، ألم يكن للفن علاقة بالخرافات والكتب المقدسة والتراتبيات والعلاقات الاجتماعية، ومع السلاطين والقديسين والملائكة والبابوات؟ أبإمكاننا فعلا التصريح بأن "الفن تدمير رمزي لكل السلط"، إذا نحن تذكرنا بأن أول سلطة وأكثرها مقاومة هي السلطة الرمزية التي ظل الفن، لمدة طويلة، يشكل تجسيدها الوحيد؟ والفن الوحيد الذي اختار ألا يحكي غير تاريخه المادي الخاص هو فن زمننا، وهو لم يتجاوز بعد قرنا من الزمن، ولا يبدو في حالة جيدة. . .

خلال آلاف السنين أدخلت الصور الناس في نسق من المقابلات الرمزية بين النظام الكوني والنظام الاجتماعي، قبل أن تأتي الكتابة لتصفف شعر الأحاسيس والرؤوس. هكذا كان حال التصاوير الأسطورية وشارات التنبيه في العصر الحجري، حين لم يكن أحد يعرف "القراءة والكتابة". وذلك كان حال المصريين والإغريق، بعد ابتكار الكتابة. فزجاجيات الكنائس والمنحوتات الجدارية والتماثيل قد أبلغت المسيحية لشعوب من الجاهلين بالقراءة والكتابة. فهؤلاء لم يكونوا بحاجة لشفرة قراءة صورية للإمساك "بالدلالات الثانوية" و "القيم الرمزية" للركوع والصلب أو الثالوث المقدس. لقد أثّرت هذه الصور والطقوس التي ارتبطت بها، في التمثلات الذاتية للذين تفرجوا عليها، وساهمت بذلك في تكوين وضعيتهم في العالم والحفاظ عليها وتطويرها ؛ ذلك أن تبليغ مذهب مّا لا يكمن فقط في جعل القيم شعبية وقولبة السلوكات وتأسيس أسلوب في الوجود، فصور التقوى تلك لم تكن إرساليات لغوية، غير أن فعلها في الناس كان كبيرا. لقد كانت إذن عمليات رمزية، وبالمعنى الكامل للكلمة.

المرئي ليس مقروءا

ثمة مزية في أن يلعب التشكيلي أو السينمائي أو المصور الفوتوغرافي دور الشخص الفظّ والعامل اليدوي أو الصانع، ويرفض الإلحاح في طلب العمق بالاحتماء بالكثافة المادية "لصغته". إن ذلك يشكل سباحة ضد التيار. وهو ما يشكل حظوة العلامة الفعلية التي تسعى أن تحصل عليها كل الصور. فلا كرامة ولا تسامِ لمن يرغب في استعراض شيء ما للرؤية، سواء كان فنانا أو مصور ڤيديو أو بهلوان، إذا هو لم ينطق على الأقل بدوال وبكتابة وبنحْو. اللاهوت هو العلم النبيل في باريس القرن 12، وفي

ظله سعى الخطاب إلى تعظيم شأن "المصور". أما في نهاية القرن العشرين فإن لاهوتنا يسمى السيميولوجيا، واللسانيات باعتبارها العلم الطليعي الآن، وهي تمارس نفوذها في التفكير والتأمل، وعلى التشكيلي المشهور كما على أكثر صانعي السجاد العاديين. يقول الفنان الفرنسي المعاصر كلود ڤيالا وهو يعرض مساحاته الإسفنجية الزرقاء ذات الأرضية البرتقالية : "لم يعد التشكيلي مضطرا لتبرير معرفة ما. إنه ليس صانع أوهام وخيالات أو عارض استيهامات أو صانع صور. فعليه، داخل لغة خصوصية معينة، أن يتكلم لغة أخرى ويضع معجمها المباشر وإمكانات التواصل التي تفترضها" (كاتالوغ سند/ مساحة 1970). كما أن هذا المبدع "للسجاد المعاصر" أو ذاك، سيفقد شرفه إذا هو لم يعبر عن "ثقافة مكونة من العلامات عبر اختلاق **لغة** لونية ذات نبرات نادرة وشعرية". أيُّ تشكيلي لا يبتهج، أو بالأحرى، لا يحظى باعتبار نقاده لأنه "يشكل جملا بصرية" ويبتكر "لغة تشكيلية" تتطلب "قراءة صارمة"؟ فبالتأكيد كلما قلَّ اعتماد الصورة على وسائلها الخاصة في فرض نفسها، كلما زادت حاجتها للمؤولين كي يجعلوها تتكلم، أي "لكي يجعلوها تقول مالا تقوله ومالا يجب أو لا تستطيع قوله (كما ترى آن ماري كارلين). أو كما يقال في أمريكا بحق : كلما قلّ ما تراه كلما زاد ما عليك قوله). لقد تحوّل النقد الفني من نقد أدبي وشعري في بدايات القرن إلى نقد مفاهيمي وفلسفي. وتفسر العقول المنطقية الكئيبة هذا التطور بالشكل التالي : إن عصرا أخصب بالمتاحف منها بالأعمال الفنية يكون، لنفس الأسباب، أغنى بالسيميولوجيين وعلماء الاجتماع والوسائطيين منه بكشافي الينابيع. لنكتف بهذه المعاينة : لقد تزامن شيوع الكل الرمزي في العلوم الاجتماعية مع انتفاء الرمزية من الفنون البصرية. وأحد الأمرين جاء لتعويض الآخر. اللهفة مقابل القحط الدلالي. والنقد الفني لم يتحدث أبدا بهذه الحدة عن المعجم، والتركيب والسُّنن والكتابة. . . الخ، إلا عندما فقدت هذه الكلمات الجامِعة كل ما في جعبتها. مع اختفاء الرِّبرتْوارات الأسطورية المسننة والقابلة للتعيين، كانت الصورة قد استكملت انتقالها من التحفيز إلى الاعتباطية (بالمعنى الذي تمنحه اللسانيات لهذه المصطلحات) ؛ آنذاك أصبح من الضروري تنظيم الاعتباطية التشخيصية على مثال الاعتباطية اللسانية.

إن هذا الوهم، إذ يتعلق الأمر بوهم، يملك الكثير من المبررات، وأولاها من نمطٍ تواصلي ؛ فنمط بث الصور عبر النَّسْخ قد **أفرغ** النحت **من طابعه المادي**، وفصل التشكيل عن جسده بل والصورة الفوتوغرافية كذلك. ولا تعمل الألبومات والكاتالوغات والكتب الفنية إلا على نزع الأشكال والألوان عن سندها ومواقعها ومحيطها، وذلك بتحطيم عنصر السُّمك والأبعاد الواقعية وبالأخص القيم اللمسية. إن الجمع أو المجاورة

بين الأعمال الأكثر تباعدا فيما بينها في شكل صورة فوتوغرافية خادعة وهلامية ولا هوية لها، وتساوي بين التباينات في المواد وعلاقات الحجم والانتماء، يسهل تكوين مُتونٍ تخييلية وتصنيفات لا حدّ لها. فهذه الصور الورقية القابلة للاستعمال السهل تمكّن من التداول اليسير لا للأشياء وإنما لوحدات مجردة يمكن بسهولة إدماجها في أنساق من التكافؤات أو التعارضات. هكذا تسلّل إلى المتخيل، باعتباره "مدونة كونية ومدينة عالمية للصور" منطق للهوية أي شيء شبيه بالطابع المجهول للعلامات الرياضية. فعندما كان العمل الفني وحيدا، كان يتمتع بفرادة كلية، وحين تعدد غدا علامة"[2]. إن صيرورة الصورة علامة قد منح لصيرورة اليد الصانعة روحا. أيُّ فوسيّون يغامر اليوم بكتابة مديح لليد؟ فالتخفيف من مادية الشيء والموضوع غدا اليوم سِباقا لا نهاية له. وحتى في عصر الصورة الفوتوغرافية على الورق المصقول، لدى إيلي فور وأندريه مالرو، كانت خبرة الحركة وصدفة الصنعة والاشتغال على مادة فريدة، تُقصى لصالح دراماتورجيا روحية موحدة. فقد غدت صنعة الصورة الحسية فعلا ذهنيا وقرارا للفعل. وفي عصر الوسائط المتعددة التفاعلية والمجموعات الرقمية على الشاشة، يبشّر تبخُّر الأنسجة والتضاريس والملونات بمستقبل زاهر لتحويل الصور إلى إيديوغرامات.

ومع ذلك، فليس هذا سوى مجاز تنقصه المتانة وتحولٌ لا جوهر له. إن المنزع الأكاديمي الجديد للدال، مثله في ذلك مثل إلحاق المرئي بالمقروء والصورة الفوتوغرافية بالكتابة والسينما بلغة عالمية، يخطىء الخصائص الملازمة للنسق الشكلي الذي تمثله كل لغة. أما محاولات منْهَجَة وتنسيق الصورة السينمائية على غرار النموذج اللساني فإنها لم تبلغ أبدا نتائج مقنعة، سواء تعلق الأمر بإلحاق اللقطة بالكلمة أو المقطع بالجملة كما لدى إيزنشتاين، أو بابتكار وحدات سينمائية cinèmes أو لقطات-مونيمات دلالية كما لدى بازوليني[3].

إن لغة هجائية مّا هي نسق بأنه ذو تمفصل مزدوج يُنتج المعنى من خلال القيمة الاختلافية التي تلتصق بكل وحداته. ويتم اختيار الوحدات الصوتية الأولية، أو المونيمات، التي تتوفر على مدلولات في قائمة نهائية من الرموز. أما الوحدات ذات التمفصل الثاني، أو الفوينمات التي لا مدلول لها، فإنها تنتظم في مقاطع. ولا يخفى أن الصورة المتحركة ومعها الصورة الثابتة تنفلت من هاتين الخاصيتين المكونتين للنظام اللغوي : التمفصل المزدوج وثنائية المركب / الإبدال. فليس للصورة مرادف من **الوحدات الخفية المحدودة العدد السابقة** في الوجود على تشكيلها. فاللوحة والصورة واللقطة لا تتجزأ إلى مقاطع أو أجزاء أو خطوط قابلة للمقارنة مع الكلمات والأصوات، ولا تكتسب معنى بلعبة تعارضاتها. والتغيرات التي تعيشها "المادة الخام" الفضائية، خارج

الصور المسننة (كعلامات المرور، والشارات والأعلام وكل ما ينحدر من شعار النسب blason الوسيطي) هي تغيرات مستمرة ومتجاورة ولانهائية.

صحيح أن الألوان تأخذ قيمتها ودلالتها في علاقة بعضها بالبعض. وتأليفها يمكن أن يلعب بعلاقاتها ومفارقاتها، تبعا لسَنَن تقريبي (لون دافئ / لون بارد / لون فاتح / لون غامق). وقد حاول كاندانسكي، بإضفائه على الألوان خصائص موسيقية، تحليلها كطبقات صوتية، مضفيا عليها مبدأ الضرورة الداخلية. قد نتفق على أن "المنطق" الذي يربط بين المثلث واللون الأصفر وبين المربع والأسود والمربع والأحمر، يعود إلى الاعتباطية الفردية، وإلى حساسية حميمة غير قابلة للتزوير والعولمة. وإذن فإنه ليس منطقا.

لو كانت الصورة لغة لكانت قابلة للترجمة إلى كلمات، وتلك الكلمات بدورها إلى صور أخرى، ذلك أن خاصية لغة ماهي أن تكون منذورة للترجمة. ولو كانت الصورة لغة فستكون "منطوقة" وملفوظة من قِبَل مجموعة بشرية ما، ذلك أن اللغة لكي تكون في حاجة إلى المجموعة البشرية (ولكي يكون ثمة مجموعة بشرية لا بد من الرمز)*.

إن فردنة الإنتاج الفني (وفردنة زبائنه ومتلقيه أكثر من الإنتاج نفسه) تؤكد، بالضبط، ضعف الوظيفة الدالة للأعمال البصرية. فالتشكيل يمنح المعنى للرائي، حسب ماهو عليه، كما قال سولاج. وعلينا بالأحرى القول : "للرائين حسب ماهم عليه"، ذلك أن المعنى لا يتصرف في المفرد. وكل مأساتنا كامنة هنا، في كيفية تصريف الفردية والدلالة والوحدة والتجاوز. أن يكون شيء مّا ذا معنى يعني التعبير عن هوية مجموعة بشرية، بحيث تنشأ علاقة معينة بين الطابع الدائري أو الحضري لنسق العلامات وقيمة التعبيرية. إن التواصل بالعلامات يؤدي إلى الطرد الضمني، من مجال التواصل الحي، للمجموعة المجاورة التي تكون بالنسبة لها تلك العلامات حروفا ميتة أو لعبة صور مجانية.

لم يكن المرء يجد نفسه وحيدا أمام أيقونة بيزنطية، كما أنه لم يكن يظل سليما، وإنما كان يعيش اندماجا كنَسيا وممارسة جماعية، ذلك أن الوظيفة الشعائرية كانت ذات جوهر جماعي. أما أمام اللوحة المعاصرة فنحن نكون وحيدين، أو على الأقل لسنا مضطرين للمرور بتاريخ جماعي أو بتراكم أساطيري مشترك كي نملك جوهره. ألا تكمن خاصية الفن الحديث في أنه لا "يتحدث" سوى مع الأفراد؟ كتب ليفي ستراوس بهذا الصدد : "حالما يدخل عنصر الفردنة في الانتاج الفني فإن الوظيفة الدلالية للعمل الفني تنحو، بالضرورة وبشكل آلي، نحو الانمحاء لتختفي لصالح اقتراب حثيث من النموذج الذي يتم السعي نحو محاكاته وليس فقط التعبير عنه"[4]. ويضيف مستنتجا بأن الفن "قد فقد أي ارتباط بالوظيفة الدلالية في فن التماثيل الإغريقية، ليعيد فقدانه في التشكيل النهضوي". لكن من غير أن نساير ستراوس في تحليله، من الأكيد أن

الانشقاق الفرداني لصانعي الصور، سواء كانت يدوية أم صناعية، قد بلغ أوجه في منتهى الحداثة.

يمكننا، بدون شك، أن نتحدث دائما عن "لغة الألوان" كما نتحدث عن لغة الزهور، مواضعةً ولطفا منا، أو كما يتحدث بعض الشعراء عن "كتابة الحجر" مجازا. يبقى أن القدرة التعبيرية والتوصيلية لصورة تمرُّ بطرق أخرى غير طريق اللغة، طبيعية كانت أم اصطناعية. فعرْض الشيء وتقديمه لن يكون أبدا هو قوله.

لنوضح الأمر وندقق النظر فيه. الصورة علامة لها ميزة تكمن في أنها تمنح نفسها للتأويل وتدعو إلى ضرورته، غير أنها لا يمكن أن تُقرأ. بإمكاننا الحديث عن كل صورة بل علينا ذلك، غير أن الصورة نفسها لا يمكن أن تقوم بهذا. أفلا يعني "تعلُّم "قراءة" صورة فوتوغرافية" أوّلا تعلم احترام صمتها؟ فاللغة التي تتكلمها الصورة التي تتحدث من بطنها هو لغة رائيها. وكل عصر في الغرب عرف طريقة معينة لقراءة صور مريم العذراء والمسيح كما كان له طريقته في أسْلبتها. وهذه القراءات تفيدنا أكثر في فهم العصر المعني منه في فهم اللوحات نفسها. إنها عبارة عن أعراض بمقدار ماهي تحاليل.

ترسل لنا الصور دائما بالإشارات، لكن لن يكون ثمة، ولم يكن أبدا لا في السينما ولا في غيرها، "دال متخيل". فإذا كان لسلسلة من الكلمات معنى فإن مقطعا من الصور له ألف معنى. وإذا كان لكلمةٍ حقيبةٍ عمقٍ مزدوج أو ثلاثي، فإن لبسه ذاك ينكشف في أي معجم وبإمكاننا تحديد عدد مدلولاته والوصول إلى نهاية اللغز. إن صورة مّا تظل ملْغِزة إلى الأبد وبشكل نهائي، ولا تقدم أي "درس جيد" ممكن. إنها تملك خمس مليارات من التلاوين والترجمات (بمقدار الكائنات الإنسانية)، ولا إحداها تقدم نفسها على أنها الأصل الوحيد (سواء نسخة المؤلف أو نسخة أخرى). إنها تعددية المعنى الذي لا ينضب مَعينه. ليس بإمكاننا أن نقوِّل نصّا كل ما نرغب في قوله، أما الصورة فنعم. وهذا يعني أننا لا نستطيع اتهامها أو مكافأتها بأي ملفوظ محدد. إن هذه البراءة الدلالية (باعتبارها الوجه الآخر لخصوبة رائعة هي الإيحاء) تنطبق أكثر على الصورة الأمارة (الصورة الفوتوغرافية أو الفيلم) منه على الصورة الأيقونة، بما أن التمثيل المتطور والمتحرر، التوافقي والمسنن، العالِم والمشابه، ذلك الذي جعل منه إرڤين بانوفسكي (بالرغم من بعض النظرات العابرة على السينما الصامتة) قد اتخذ من الأيقونيات المرمى الحصري لهدفه.

وللاختصار علينا بالإمساك بطرفي السلسلة والمرور بين النقيضين.

لا، ليس ثمة من إدراك من دون تأويل ؛ ولا من درجة صفر للنّظر (ولا بالتالي من صورة في حالةٍ خامٍ). ليس ثمة من فرشة وثائقية محضة يمكن لقراءة ترميزية أن تلتصق

بها في لحظة ثانية. فكل وثيقة بصرية تخييلٌ كلِّية ولمرة واحدة (وفْلاهِرتي أو مورناو، وهما وثائقيان في مجالهما، هما مخرجان للمعنى ومخرجان بالمعنى العام للكلمة). في التلفزيون تندرج أكثر الأفلام وثائقية وحدثيّة في سيناريو ذاتي، يكون في غالب الأحيان ضمنيا ومسكوتا عنه. فنحن لانرى أبدا جريدة متلفزة أو استطلاعا كبيرا عن العراق أو فيتنام كما هو أصلا، ذلك أننا نقرأ سيناريوها دراميا من خلال الصور المباشرة وغير المنظمة. إنه سيناريو لا يوجد على الشاشة أو بالصوت الخارجي (حيث يمكنه في حالات خاصة أن يجد موطنا له) وإنما في ذهني. ففي مأوى المرئي كل واحد يحمل معه خَيّره وشرّيره. لذا ففي كل إدراك ثمة الذكاء. وعلماء الإحاثة لهم كامل الحق في افتراض أن التخطيطات الأولى للإنسان كانت ترافق أناشيد لغوية، وأن الصورة والكلمة ظهرا معا في تاريخ الجنس الإنساني. وقد برهن علماء النفس على ذلك لدى الإنسان : فاكتساب الطفل للغة يتم في الوقت نفسه الذي يبدأ فيه في فهم الصورة المرئية.

ومع ذلك لا، فالصورة ليست هي اللغة المنطوقة لأطفالنا، فهي لا تملك لا تركيبا ولا نحوا. الصورة ليست لا صادقة ولا كاذبة، ولا متناقضة ولا مستحيلة. وبما أنها ليست حِجاجا أو استدلالا فإنها غير قابلة للتنفيد أو الإنكار. والسُّنن التي تستطيع تحريكها أوّلا هي فقط سُنن القراءة والتأويل. إن صباها الصامت هو ما يشكل بالضبط كامل قوتها : فالتصوير، لأنه أكثر "عضوية" من اللغة، وينتمي إلى عنصر كوني مغاير لا حدود لفتنة مُغايرته. فكما هو حال ثالأسا في سريانها حول الأرخبيلات البارزة للمعنى، تُلامس أمواج الصور شطآن اللغوي من جميع الجهات، من غير أن تنتمي إليها.

إن "بلاغة الصور " ليست لحد" الآن، سوى صورة بلاغية (أدبية)، ودائما يُقال عنها إنها بلاغة يلزم "تأسيسها"، ولهم الحق في ذلك، فالمهام المستحيلة تكون لانهائية.

الإرسال والتعالي

ماهي شروط إمكان إرسال صامت؟ لماذا يكون تداول الرمزي ممكنا بين الناس؟

كان الرمز (symbolon وأصله من symballein ويعني في الإغريقية : جمَع، رمى بشيئين أو أكثر معا، جاوَر، قارب بين الأشياء) يعيِّن في الأصل تذكار ضيافة مّا، أي قطعة من قدح أو قصْعة تقْسم نصفين بين الـمُضيف والضَّيف، الذين يتركان القطعتين لأبنائهما حتى يستطيعوا في يوم مّا أن يستعيدوا علاقات الثقة نفسها بوضع القسمين الواحد مع الآخر. لقد كان الرمز علامة اعتراف بالجميل له وظيفة درْء الانفصال أو تجاوز مسافة مّا. فالرمز شيء متواضع عليه، وعلة وجوده تكمن في توافق النفوس والجمع بين الأشخاص. إنه ليس فقط شيئا ماديا، بل هو عملية وطقس احتفالي لا

يتعلق بالوداع وإنما باللقاء (بين أصدقاء قدامى غابوا عن بعضهم البعض). لذا فإن كلمتي **رمزي** و**أخوي** مترادفتان، ذلك أن المرء لا يعيش علاقة الأخوة من غير قسْمة، ولا يُمارس الرمز من غير التوحيد بين ماكان غريبا الواحد عن الآخر. أما نقيض الرمز بالإغريقية فهو الشيطان، أي لغةً ما يفرّق. فالشيطاني لغةً هو كل ما يفرق، والرمزي ما يقرب بين المتباعد*.

الصورة ذات فضائل لأنها رمزية، أي أنها تعيد لحْم وتكوين المشتَّت. لكن لكي يجسِّد الرمزُ أو يعيد التجسيد عليه، بالرغم من الآلية المنطقية للاكتمال، أن يحتسب في لعبته حضور شريك خفي. فمن يوحِّد يكون قد أحسن فعلا، لكن وحدها الإحالة على البعيد أي على طرف ثالث ترميزي تمكِّن صورة ما من إقامة علاقة معينة مع رائيها، وبطريقة غير مباشرة بين الرائين أنفسهم.

بكلمات أخرى، ليس ثمة من إرسال بدون تعالٍ ولا طاقة من غير فارق الارتفاع. فبنية التعالي والتجاوز والارتفاع (باعتبارها تنتمي لصلب المجموعة البشرية بحكم عدم اكتمالها) تفسر وتعطي الإمكانية للترابط والتّعالق. ولأن هناك فوق المجموعة غياب أساسي يلزم إصلاحه فإن الصورة والكلمة تشتغلان كعاملي ربط ووصل. لكن الشيء المعتمد (كان صورة أم كلمة) لا يخلق أثر الغياب الذي نسميه معنى، بل إنه يستلزمه. لهذا ليس بإمكاننا الاهتمام بوقائع التبليغ من غير أن نجد أنفسنا مهتمين بالواقعة الدينية.

إن خطأ وقتنا الحالي يكمن في الاعتقاد بإمكانية خلق مجتمع بالتواصلات، أو ثقافة "بتجهيزات ثقافية". ومن ثمة جاءت هذه الأنابيب بدون ماء وأطر السيارات بدون محرك، أي تلك الوسائل التي لا غايات لها، والتي تشكل الألعاب المؤثثة للوقت الفارغ في العالم المعاصر. إننا نفكر في التواصل خارج كل دلالة ونضع اللجام قبل الفرس. ولذا فإن الوسائطية تفضل الحديث عن الإرسال، لأن المهم في هذا المصطلح هو انطواؤه على العبور أي المحرك الحقيقي للانتقال. روحوا للنظر إذن أبعد، فالوقائع تحدث هناك.

ليس الرمزي كنزا مخزونا. إنه سفر. فثمة صور تأخذنا للسفر، وأخرى لا. لذا فإن الصور الأولى تسمى أحيانا "مقدسة".

يوجد المقدس، في نظرنا، **حيثما تنفتح الصوره باتجاه شيء آخر غير نفسها. أما الصورة باعتبارها إنكارا للآخر**، بل وحتى للواقع، فقد ظهرت بقوة في عصر "البصري"، هذا الذي نزع عن الصورة طابعها المقدس متظاهرا بأنه يكرسها. إن انفتاح الصورة خلال عصر الفن ظل يعرضنا مع ذلك للتعالي، ونحن نعني بهذه الكلمة الشرَك، لا أكثر ولا أقل، أي استقلال العنصر الفني والاعتراف الحرّ الذي

يلقاه من الفنان أولا وقبل كل شيء، وبعد ذلك من قِبَل عين المتفرج. لا، فليس كل شيء متعلقا بي. فثمة دائما حضور الآخر وهو يسبقني في الوجود. وهو سابق علي كثيرا، وعليَّ الإسراع كثيرا وإن كنت في العمق لن ألحق به. يعني التعالي ببساطة : البرّانية، لا الماوراء وإنما ما يوجد خارج. إنه المقابل الفعلي للمقصد والمرمى المثالي، سواء كان واقعيا أو غير واقعي، وللسهم باعتباره رمز الفن حسب بول كْلي. وقد يكون هو اللحظة لدى بونّار، والألم لدى دولاكروا أو الشعب لدى كوربي، والجسد لدى رونوار، والبؤس لدى بولتانسكي، وصمت الكائنات لدى بالثوس. وقد يكون بكل بساطة هو احترام المصور الاستطلاعي للكائن الذي يسدّد إليه عدسة آلته.

إن الأمراء الإيطاليين الذين جم"دتهم ريشة فيجنباوم Feigenbaum في قصرهم الروماني يملكون الكثير من الكهنوتية، ولكن القليل من القداسة التي تملكها الصورة الفورية السرية لحمّال صيني في زقاق من مدينة شنغاي، التي التقطها المصور الفرنسي كارتيي بروسون، لأننا نحس بأن الأول يعتبر نفسه أسمى أو على الأقل نِدًا لموديلاته في علو شأنها، فيما ليس الأمر كذلك مع الثاني. إن الإلاهي يدعو إلى غضّ البصر فيما يدعو المقدس إلى رفع الرأس. فالنظرة القداسية أو السحرية التي تنبثق من مجال اختلافي ليس لها من شرط للوجود سوى مصدرين متمايزين، الناظر والمنظور له، وبدونهما لا يمكن لأي علاقة ولا لأي "عودة للنموذج" أن تتمّ. إن النزاع الأكاديمي بين فلورنسا والبندقية، وبين الخط واللون، وبين الروحي والشبقي، لم يقابل أبدا بين الروحانيين والملحدين، وإنما بين مجموعة من المؤمنين وأخرى. فاللون أيضا قد يكون إيمانا، والأجسام أيضا. ليس الفن الديني سوى تعبير من ضمن تعبيرات أخرى عن "الفن المقدس"، الذي يلزمنا أن نعرف إن هو لم يكن مجرد حشو. أيُّ صورة مكثفة لم تكن مقدسة؟ إن المقدس يتجاوز الديني، كما يتجاوز المتعالي الخارق. وفي التشكيل الذي عرفه هذا القرن، بإمكان جياكوميتّي الطموح إلى المقدس، مثله في ذلك مثل شاغال وروول Rouault. فإلالاه لا يملك احتكار الآخر المطلق.

نحن نتساءل أمام كل صورة، سواء كانت فوتوغرافية أو لوحة أو تصميما : نحو ماذا رفع صاحبها رأسه؟ هل صوّر من فوق أم من تحت؟ هل حاول أن يخرج، أن يأخذ اتجاها، أن يجابه؟ فيم يعتقد هذا الرجل وتلك المرأة، وما الذي يكنون له الاحترام ويتشبثون به؟ إن الجواب بـ "لا شيء" أو "في نفسه" ومن المحتمل أن يكون الاثنان مترادفين في آخر المطاف - لا ينبئ عن شيء إيجابي لصالح مستقبل هذه الصورة. فلن يوجد لذاته إلا ما لم يكن فقط لذاته.

إن المقدس كلمة علمانية وعقلانية، لكنها ليست مقبولة لدى اللاأدريين (فأمام فرجة رائعة يبدو لنا القول : "إنه عمل ساحر" أقل مجازفة وأقل إثارة للسخرية من قولنا بأنّ هذا العمل يتضمن نفحة من المقدس"). والحال أننا لا نفلت من المقدس لأننا نقرر ذلك، أو لأننا نحذر من الكلمات الطنّانة. وإذا ما حاولتم إدارة الظهر له فإنه سيسبِّب لكم المتاعب تلو الأخرى.

إن هذه "الهالة"، التي أسف والتر بنيامين لضياعها نظرا لـذيوع "النَّسْخ التقني" للأعمال الفنية، لم تتبخر كما اعتقد هو ذلك وإنما أخذت طابعا شخصيا. من ثمّ فإن الناس سوف يكفّون عن تبجيل الأعمال الفنية لتبجيل الفنانين. والعالم الرمزي نفسه يكره الفراغ، فحين يتعلق العمل الفني على نفسه كمحار، يغدو الفنان هيروغليفا متجولا، وحاملا للأسرار الثقيلة للحياة التي لم يتم الكشف عنها أبدا بصورة واضحة. إن بويْز وإيف كلين وويرّول، ومن دون أن نشير للمصورين الفاعلين في زمننا كأورسون ويلز وفليني والآخرين، هم حملة مفاتيح، تائهون على مدى البصر في ردهات محاطة بالأبواب الموصدة. فنزع الطابع المقدس عن الصورة يرافقه تقديس صانع الصور، وذلك طوال القرن 20. بهذا المعنى فإن المقدس المتغوِّل هو الغول المقدس. إن "اللغز بيكاسو" كان لا يزال صبيا صغيرا أمام الشامانات مابعد الحداثيين الارتيابيين والعرّافين، الذين يُضفون على ظهورهم طابعا طقوسيا ويصفّون عمليات الصعق. لم يكن ڤرمير شخصية، كما أن رمبراندت لم يكن شخصية من أعيان زمنه. فبجانبهما يبدو نجوم الصورة المقدسون اليوم أصناما عالمية.

إن الأمر يتعلق بقاعدة وسائطية ثابتة : فكلما قلّ الطابع التوسُّطي للصورة، كلما زاد طابعها الوسائطي الإعلامي. وبصفة عامة فإن فنّا مّا كلما ضعفت وظيفته الإرسالية كلما غلب عليه طابع "التواصل". فالشخصنة في الجماليات كما في السياسة رهينة بنزع الطابع الرمزي عن العمل الفني. والفنان الذي يظل عمله مرآة له، عليه أن يسعى إلى جعل حياته درامية بنفس الحدة. بالمقابل كلما زاد الطابع الرمزي للعمل الفني كلما استطاع الفنان الغياب عن الساحة. لكن كلما قلّ سحْر العمل الفني كلما كان على الفنان أن يثير فينا الرّعشة، ويغلّف وجوده بالطابع الباطني المسرحي الذي لا ينبعث من عمله. وهكذا هي الأواني المتصلة للعبور الذي يفترضه الإرسال.

"CxI = ثابت"، ذلك هو قانون ماريوت Mariotte الذي يعيّن العنصر الرمزي. فكلما كانت الصور فقيرة، كلما كان جانبها التواصلي المصاحب ملازما لها، ذلك أن الصورة كلما قلّت دلالتها كلما أرادت لنفسها أن تكون لغة. يقول الإشهاري :"إذا لم تكن تقوم بالتّرميز عليك بالشخصنة أكثر. فكلما قلّ كلام العمل إلينا كلما كان عليكم

الكلام وجعل الآخرين يتكلمون". إنه لمن الصحيح أننا لا نتخلص بسهولة من فكرة العبقرية، فحين لا نعثر عليها في اللوحة المعروضة فإننا نبحث عنها في الكواليس والإشاعات. إنه انتقال من الفعل إلى الوجود، أي عودة إلى المنطلق : إلى هيفائيسطوس ساحر القبيلة. ويُعتبر بيكاسو هنا أيضا نموذجيا، فهو قبل سالفادور دالي الأول الذي أدرك في تلاشي فكرة المسيح المنتظر وسيادة وسائل الاتصال تواطؤا من أجل صعود الأفراد ذوي التأثير الجماهيري الذين تتتبّع المجلات أقوالهم وحركاتهم كل أسبوع. "فما يهم ليس ما يقوم به الفنان وإنما من هو" (تكريم كرستيان زيرفوس).

إنها مُزْحَة أضحكت هيجل في لَحْده. وهو سيكونُ قد فهمها بالتأكيد باعتبارها النهاية الحزينة والرومنسية للمسيرة اللامادية التي انطلقت في مصر : مرآة الذات هي الذات نفسها، والروح تتعرف على الروح مباشرة، ولا حاجة بينهما لتقويم ملوّن أو ثقيل. لقد كان بيكاسو قد بدأ هناك نزولا من الفعل نحو الوجود، ثم نحو قول الوجود ووجود القول الوحيد، الذي قاد بعض ورثة رفض الشيء البصري إلى الفراغ الصارم للفن "التصوّري"، أي إلى صنع قصة طويلة، أي مقطع مارسيل دواشان -- كاندانسكي - فونتانا - سول لويت Sol Lewitt. إنه، في النهاية، انتصار للسخرية الرومنسية : لا تقوموا بأي شيء، كونوا **شخصا** ما. وفي الأخير تفوهوا بجملة واحدة ونحن نتكلف بالكاتالوغ.

بإمكاننا النظر إلى هذه الآلية التعويضية (فالأمور الحسنة لا تأتي لوحدها) باعتبارها إجابة الازدهار المفاجئ على الاكتئاب والملحق الذي كتبه الدّلاّل لوالتر بنيامين (الذي كان مكتئبا إلى حدّ الانتحار). نعم، معكم الحق، فالصناعة تنسخ كل شيء، وثمة كلشيهات في كل مكان. فهل نقل اختراع نيبسي Niepce الصورة من النُّدرة إلى الوفرة؟ إن ذلك في حدّ ذاته يعمل على تخفيض قيمة الأعمال وثمنها. كيف إذن نعيد، في هذه الشروط، تأسيس الندرة والتميز في عالم فائض بالبصمات، انحطت فيه القيم التقليدية المتعلقة بالوحدانية والأصل والأصالة، من غير أن نبتكر أنصاف آلهة جديدة وأشْباها لميكل أنجلو يكونون أيضا أشباها لموسى؟ ففي الكم المادي الهائل للأشياء، أليست الندرة الأخيرة الممكنة هي الكيان الروحي للذات، وللفنان نفسه؟ إن كل تجار التشكيل يرفضون الإشهار التجاري، الذي قد يحط من قيمة العمل الفني ويجعل منه بضاعة ويحول هذه التجارة الارستقراطية إلى تجارة شعبية. كيف يمكن إعادة خلق الانزياح عن القاعدة؟ لا بامتداح الطابع الفريد لهذه اللوحة أو تلك وإنما بامتداح الطابع الفريد للفنان نفسه. فالفنان العظيم له حواريّوه وكهَنوته وتابعوه ورواقيّوه وجمّاعو أعماله وهُواته، وذلك في تراتبية واضحة. والدعاية الجيدة للفن لا تدفع إلى

اقتناء عمل فني عبر النَّسْخ الفوتوغرافي لعمل أصلي فتّان. إنها تقترح الخلاص عبر وعْد سرّ القربان المقدس، مستعملةً في ذلك التمويل اللازم. انظروا، هذه اللوحة هي جسمه هو، وهذا اللون دمه هو. وبامتلاكها أنتم تتوحدون بالنظرة، وفي كل لحظة، مع هذا الكيان الذي لا مثيل له. وفي العمق فإن الصورة الذهنية لشخص مّا متفرّد لا يحكي ولا يرى، هي التي تنفث فينا الرغبة في اقتناء الصور المادية والمُعْدية، التي صنعها بيده والتي يودِعها روحه. إن سوق الفن لن يكون ذا مردودية إذا هو لم يستخْدم السحر.

"الاستقلال" القَدَري للفن

إن الإرسال القوي لا يمكن أن يتم إلا بالخضوع لقيمة معينة. وإذا كان المقدس يعني "التبعية لـ" و "الانتظام ب"، فإننا ندرك بأن الفن الحي ليس دائما مرادفا للفن المستقل. فالصورة تقوم بوظيفتها كاملة لها كل الحظوظ في أن تكون طفيلية، وتكون عبارة عن رسم كهوف بدائي. وهو أمر بديهي بالنسبة للفن المسيحي في زمنه، الذي كان مرتبطا بجسمه الصوفي ارتباطَ مثوى القديس برفاته، ورافدة المذبح بالمذبح الكنيسي والرسم الجداري بالأروقة الجانبية في الكنائس، والجثة باللحد والسماط الذهبي بحلة القداس التي يرتديها القسّ. والأمر بديهي أيضا بالنسبة للفنون البدائية قبل ولادة الآلهة. فالشيء الذي يصنعه الأهالي هو في الآن نفسه وظيفي وتزييني. وعلى الشاطئ الشمالي الشرقي الأمريكي، "ليست المزهرية والصندوق والجدار أشياء مستقلة وموجودة سلفا ويلزم تزيينها وتزويقها بعد ذلك. فهي لا تملك وجودها النهائي إلا بالدمج بين الوظيفة التزيينية والوظيفة الاستعمالية. هكذا فالصناديق ليست فقط أواني مزخرفة بصورة حيوانية مرسومة أو منحوتة. إنها الحيوان نفسه. . . "[5]. وقد كانت إرادة بول كلي تتمثل في ألا يكون الفنان لا خادما ولا سيدا وإنما مَحِض وسيط بين "الأرض والكون" كما قال، وبين الأحياء والأموات كما كان هو. لكن يبدو أن دور الوسيط هذا لا يتحقق بدون انتماء معين وإحساس غامض بالنقص. إن الزهو بما هو "خالص" - الشعر الخالص والرؤية الخالصة والشعر الخالص - لا تلائمه أبدا، فعليه أن يختلط بما هو أقوى منه. وقد جازف أندريه جيدْ فعلا حين أكد أن "العمل الفني مطالب بأن يجد في ذاته اكتفاءه وغايته وعلته الكاملة" (لكن بقاء مذكراته، لا كتاب كوريدون، شاهدة بالأحرى على العكس، فيما يخص خلْقَه هو). لقد كان جيد بالتأكيد يتحدث بالأدب. بيد أن تفحص الإنتاجات التشكيلية سيقترح علينا بالأحرى الأثر المعاكس، كما لو أن النحو باتجاه الاكتفاء الذاتي يكون في أصل فنّ غير مضياف وبارد أو هارب، فنّ لا يمكننا

التحالف معه باعتباره خاليا من التأثير ولا صدى له فينا. ومجموع المرتادين لقاعات الفن المعاصر الأخيرة، مثلا للمتحف الوطني للفن المعاصر بوبورغ بباريس، لا يمكنهم إلا أن يدخلوا البهجة لقلوب أولئك الذين قرروا أن يخيبوا الطلب القديم للألفة والتشارك العاطفي أو الفكري. وهنا لا ملجأ للسنن الخارجي لأن لا مصدر يوجد في العلياء. تقوم الطهارة الرمزية بتعقيم النظرات، مسهلة بذلك عرض الأعمال الصالحة لكل مكان وكذلك هروب المتجولين فقط. وقد قال نوفاليس : "حيثما لا توجد الآلهة يكون الأمر بيد الأشباح". فالفن اكتُسب ضدا على **الاستلاب**، ونما في حضن الاستقلال الذاتي ومات في المرجعية الذاتية. وهو الأمر الذي يسري على هذا الفن أو ذاك من الفنون التي يعلن انحطاطُها في التفكير الذي تقوم به في ذاتها، وتجد نهايتها في النزع العام للأوهام عن الذات بنفسها. وقد تكون نقطة الانحدار في المنحنى، الواقعة بالضبط بين **الاستقلال الذاتي والمرجعية الذاتية**، هي الاستشهاد الذاتي . وعلينا التعامل معها بحذر، ذلك أنها تنقل كل فن من مرحلة النضج إلى المهارة. إن المرآة وسط المرآة تقود في النهاية إلى إفراغ القاعات من الروّاد. فتشكيل التشكيل كما مسرح المسرح، وسينما السينما ورقص الرقص وإشهار الإشهار يبدأ بالابتسامة لينتهي بالتجهم. إن الصورة حياة. وهي لذلك سذاجة، والكثير من السخرية قد يقضي عليها. ونرسيس كائن الغروب، والنرجسية عيب جنائزي. فالتقعير mettre en abîme يشكل حتْف من يبالغ في ممارسته.

قال بودلير لإدوارد ماني : "لست سوى الأول في تداعي فنكم". وفي التشكيل الحديث كان الحماس للمرجعية الذاتية مع صاحب **الأولمبيا**، بالرغم أنه -ولو تبنينا المزحة الجميلة لأندريه مالرو- قد رسم أيضا صورة شخصية لكليمونصو، لا صورته هو[6]. والتشكيل الحديث قد انتهى ربما مع الاحتفال الساخر الذي عمل به مفترس المرئي، أكبر الوحوش المصطادة للأشكال، على نقل التشكيل الغربي من الاستقلال الذاتي إلى **التهام الذات**. فمعه يبدو أن الدرجة الثانية والثالثة قد أصابت مقتلا من الدرجة الأولى، وذلك على غرار "الإنسان الذي يستهلك أفضل فأفضل وبطريقة لا تعوَّض، مادته نفسها، أي ما يأتيه من الوسط الطبيعي" (لوروا غوران). ألم يبذل بيكاسو ما في وسعه، وعلى سبيل اللعب، لاستهلاك المخزون التشخيصي للغرب وما حواليه، الذي متحه من صلب وسطه الثقافي؟ إنها عودة لامعة إلى الذات لما يعض ذيله، ويلف حول نفسه مرة أخرى ثعبان الفن، بالشكل نفسه الذي بسط به الكواطروشنطو الفلورنسي حلقاته الأولى، على طريقة غول الأرض، ذلك الحيوان الخرافي القديم الذي كان يلتهم نفسه.

إن سفرا إلى الشرق الأقصى، في هذه النقطة من استقصاء الصور التشكيلية في الغرب لن يكون عديم الفائدة : ففي هذه البلدان ذات التواضع الباسم كان الرسامون - وأنا أفكر هنا في اليابانيين- يعتبرون التشكيل تسلية، وحاملا بسيطا للأحلام المادية والروحية في ترابطهما القوي. فطيسّاي، مثلا، كان يخطط على المناظر الطبيعية التي يرسمها أشعارا أو إيحاءات بوذية (كما كان الصناع الإغريق يملأون بالتخطيطات تماثيلهم). كما أن سفرا إلى بيزنطة يكفينا لنعرف بأن الفن، مثله مثل إلاه جان لوك ماريون، "يتقدم في انحساره"، وينحسر في مجده"[7]. لكن من يعطي أهمية لبيزنطة في التاريخ اللاتيني الذي أصابه العماء عن مصادره نفسها. لقد كان الفن الياباني أقرب إلينا تاريخيا من بلاد الأيقونات (بيزنطة). فهل ضاع درسه اليوم؟ ولو كان ذلك قد تم"، فإننا سنجد جوهره البهيج في الكتاب الرائع : *استطرادات عن الفن في اليابان* لموريس بانجي حيث يحكي تشبعه البطيء بالفضاء الساكن والمحتشم والسّري للصور الشخصية والحواجز والحدائق والمنحوتات والبيوت اليابانية[8] ولامبالاتها غير الظاهرة، وتحفظها. فهذا الفن "لا يعرض نفسه في الشوارع كمآثر عمومية، إنه يتطلب الخلوة الظليلة، وحميمية التلال أو المنزل والاحتماء ببناء أو سقف مّا". ويستنتج المؤلف : "فلا شيء بالفعل يهدّد الفن أكثر من وعي حصري بالذات. فهو مطالب بأن يظل غير مبالٍ بقوته، غير منتبه لطابعه الفاتن أو الصاعق، وغير مهتم أصلا بالعمل الفني، مثله في ذلك مثل أورفيوس. فمن المستحسن أن تأتي عقيدة أو علم ليزيحاه عن جوهره الخاص الذي قد يتبعه، وليوفرا له شيئا آخر يحبه غير نفسه. ومن ثم تنبع العظمة الخالدة للأعمال الدينية، بما هي أقوى ضد الزمن من الآلهة التي تخدمها".

إذا كان ثمة دائما في الفن العبقري شيء أكبر من مجرد عبقرية شكلية، فمن الأكيد أن وجود هذه العبقرية الشكلية لازم أيضا. وكما أن المهارة لا تكفي لإثارة العواطف فإن أساطيرية ورعة، كما تلك التي تتمتع بها المجتمعات المنصهرة، لا تولّد لوحدها صورا رمزية أو حية. إن صورة ما تصبح فنية بمجرد ما تتجاوز صانعها، وهو ما لا يعني أن قيمة التجاوز هذه تكفي لتؤمن لها صلاحيتها التشكيلية. وسيكون من غير المجدي آنذاك الاعتراض بأن صور كنيسة السّكستين (لميكيل أنجلو) أو السّان سولبيس بباريس تندرج في هذا الإطار باعتبارها "سهاما" ووجهات للرّفعة. وكل واحد يعرف بأنهما ليستا متعاليتين من ناحية المساواة الشعائرية حتى في نظر المسيحي الأقل وعيا. لنقل إذن بأن الفن ينبثق في تقاطع الصنعة والعقيدة، والتفوق التقني والتواضع الأخلاقي. والجمال ليس سوى اللقاء، بين كبرياء كبير وخنوع أكبر في نقطة ما من سلسلة حرفية معينة.

ثمة أُمْنية ثابتة لصيقة بعصرنا مابعد الحداثي تتمثّل في "هدم الحدود بين الفن والحياة"، وجعل التمثيل عرضا وتقديما للحياة، والحياة مصوَّرة بذاتها. فبواسطة الرّيدي ميد (فن الجاهز) كما الهابّنينغ (فن الفُرجة) يتمُّ الجَهْد للصعود إلى ما فوق الشرخ الذي يفصل بين المتوحش والمتمدّن. إن تجاوز "القطيعة السيميائية" (كما قال دانييل بونيو) هو ما تصدر عنه، مثلا، إرادة إلغاء التعارض بين الداخل والخارج ومحْو الأنوار لوضع المتفرج على خشبة المسرح، والمسرح في القاعة، وإدخال الرائي في المنحوتة القابلة للولوج (دوبيفي أو سوتّو). والرسم بالجسد أو إنتاج البصمة الخالصة (الأكشين بّانتين، التشكيل الفعل) والبودي آرت (الفن الجسدي) ووضع أحجار أوكُوَم من التراب على الخشبة (آرت بوفيرا (الفن الفقير)). الرقص خفاء من دون إخفاء الجهد والعرق والكبوات والسقوط. تصوير الأفلام في الشارع والكاميرا على الكتف، أحيانا بدون ممثلين أو سيناريو أو حوار مكتوب، أي بترصُّدِ الأعراض حيةّ، وهو ما قامت به "الموجة الجديدة" و "السينما الحقيقة". ابتكار مسرح سابق على الكلمة، على شاكلة قسوة أنطونان أرطو. تعويض الإخراج بأعتباره وضعا على الخشبة بوضعٍ في الفضاء، كما في الأروقة الفنية حيث يتراجع تعليق اللوحات أمام حضور المنشآت. تحطيم إطار اللوحة، بل اللوحة نفسها باعتبارها مساحة مميزة. الخروج من المتحف لإخراجه إلى المدينة وإخراج الفنان إلى الشارع، بما أن المتحف نفسه لم يعد، طبعا، مجالا للعرض وإنما "مجالا للحياة" (حيث يتسلى الكل من 7 سنين إلى 77 سنة).

في ميدان التشكيل بدأت الرغبة في **ولوج** الأشياء بدل إعادة عرضها، في زرع الإشارة في قلب الأيقونة. لقد تم أول كولاج سنة 1907، كما أن لصق أي مقطع من الواقع الخام - سواء كان علبة سجائر أو صحيفة أو قطعة ستار شفاف - على صورة، يبدو كوضع حفنة حلم في خطاب ما. نعم، هذا غليون فعلي، هذا لا يشبه واقعا خارجيا أنه يشبهه. هذا شيء يوجد في ذاته. يحلم الفنانون بالمطابقة بين الشيء وعلامته، والصهر بين الأرض والخريطة ؛ وبين المتفرج والفرجة (الهابنينغ) ؛ وبين النظر الطبيعي واللوحة (لاند آرت : الفن الأرضي) ؛ الشيء الموجود سلفا والموضوع الفني (التعليب، كما لدى كريستو) ؛ وبين اللوحة العلامة والهيكل الشيء (السّناد / المساحة).

إن هذه الملاحقة، المتشنِّجة والمنهجية في الآن نفسه لما هو فوري تخلق الهذيان بضرب من العودة إلى الرَّحم وإلى المحيطات الأولى. إنه صعود من البارد إلى الساخن، ومن المتقن الصنع إلى الإشارة باللسان، ومن العلامة إلى الحركة. فالسحر البدائي هو الذي لا يحتوي على أي تمييز بين الجزء والكل والصورة والشيء والذات والموضوع.

فهل يملك سحرنا المؤجَّل أي فاعلية؟ أبدا، لنعترف بذلك. لماذا تتركنا هذه "الأعمال الفنية" المعاصرة، التي تريد لنفسها بالأحرى أن تكون صرخات أو مداعبات، كثيري البرود؟ ربما لأنها تتابع الحلم المستحيل المتمثل في أنها تضفي طابعا مؤسسيا ذاتيا على المتخيل (باعتبار هذا الطابع النظير الجمالي لهذه اللامعقولية الأخرى المتمثلة في المأسسة الذاتية للمجتمع).

ثمة العديد من التشكيليين الذين يجْرون الآن باتجاه الطرفين النقيضين للتواصل، بعضهم باتجاه الإشارة / **الدليل** باعتباره مقطعا مشتقا من الشيء (بّولوك ودو بيفي) والآخرون نحو **الرمز** باعتباره علامة اعتباطية لا علاقة لها مع الشيء (موندريان أو مالڤيتش). لكنهم عادة ما يرفضون الاختيار بين الأمرين. والمأساة أن بعضهم يلغي البعض الآخر. فهل يمكننا أن نربح على مستوى اللوحتين معا، لوحة الجهد الفكري الأقل، أي الدليل / الإشارة المغناطيسي، ولوحة الجهد الفكري الأكبر، أي الرمزالباطني؟ فيكون لنا الإشعاع وفك الرموز كجزاء، أي الشاشة زيادة على المكتوب؟ إن هذا ضرب من البدائية المترفة، مثله مثل "الأكل" و"الشرب" على شواطئ نوادي البحر الأبيض المتوسط. فالبدائي مكره على الدلالة على العالم في صوره، بما أنه لا يستطيع نسخه وإعادة إنتاجه. وهو لا يملك من اختيار آخر غير اختيار المعنى، ذلك أن عدم طواعية المواد ومعوقاته التقنية لا تمكِّنه من أن "يلعب دور المحسوس" بتشخيصه في حُلَّة متوحشة. يرغب العقل المعاصر في أن "توجد العين في الحالة المتوحشة" (كما دعا لذلك أندريه بروتون)، لكنه يرغب في الآن نفسه في معرفة تفكيك الصورة الخام باعتبارها مقطعا من خطاب عن عاقبة الإنسان. إنها لَقَضية عجيبة أن يمنح الفنان لنفسه البصمة سواء كانت دفقة أو حكة أو لطخة أو وشما أو لصقا أي الطفولة البكماء للعلامة، عاملا في الآن نفسه على أن تشتغل هذه التنهيدات الأولى ككلمات ووحدات خفيَّة من نسق منطوق. فخلف المشروع البيِّن للفن، المتمثل في أن "الفن مساو للحياة"، يثْوي ذلك الطموح المتناقض والمفرط، أعني الجمع بين خُطْوات الإحساس وخُطْوات اللغة، وبين العودة إلى النسيج والتفسير النصي. إن صبياننا الشائخين -بما أن كل فنان طفل صغير- يحلمون بالجمع بين عاطفة الصرخة الأولية والتأويل المفاهيمي لصرختهم. ثمة الصدمة والمهارة، التّماس الجسمي والتأويل النظري، ونزق النشوة في الرواق والمقدمة التي كتبها جاك درّيدا للكاتالوغ. إنه لمشروع أطفال مدلَّلين أن يتم منح "الريدي-ميد" وظيفة "نسق هجائي تصويري". إن هذا الفن التراجعي والمتقدم في الآن نفسه يمكنه أن يعتبر نفسه واقعا سيء النية بالمعنى السارتري، أي أنه ما ليس هو، وليس هو ما هو. فحين تحدثه في "الحرفة" يجيبك في المعنى. وحين تكلمه في اللغة والدلالة يحدثك هو في

المادة والتقنية. تقول له : "رسمك بالغ الاختصار". فيجيب : "المهم" هو التصور، أليس كذلك؟ فالبلهاء وحدهم يرتبطون بالمساحات. . . " تسأل : "أليس تصوُّرك فقيرا بعض الشيء؟"، فيجيب : "أنا لست فيلسوفا وإنما فنان. أنا أشتغل في مجال الإحساسات والماهيات، أنا أيها السيد".

إنه حوار مستحيل، محْجوز ومكبوت ليس فقط من قِبَل مواضعات اللياقة والأدب وإنما من قبل وضعية ذهبية. فمنحوتة اليوم الأكثر اختزالا والأكثر اختصارا هي في حمىً من هذه التهورات، وهي حماية يقوم بها نقد فني يُبعد كل عتاب ممكن يتّهمه بعدم الفهم الذي قد تطلقه الأجيال القادمة الساخرة، مسخّرا في ذلك إدراكا مبالغا فيه فوريا وورعا. بل إنها ليست فقط كذلك وإنما هي مبدئيا لا تقبل التهجُّم، نظرا لغياب معيار خارجي أو منظومة معرفية أو قانون يمكِّن من إطلاق حكم معين. فقد غدا لكل إبداع بصري متفرِّد مرجعيته المعيارية الخاصة. وكل إبداع يسكّ نقوده و يزعم أن لها قيمة تداولية مشروعة. لكل منها شفرته وكل شفرة تدّعي أنها صالحة. لكن، من الناحية المبدئية لا تتجاوز السُّنن الفردية اللغات الفردية. فلتكون اللغة لغةً يلزم أن يتحدثها أكثر من شخص واحد. كما أن سُننا أو شفرة مّا لا تتوجد إذا ما هي ظلت محصورة في فرد أو ذاتية. فاللعبة الرمزية رياضة جماعية.

وقد قال پول كْلي بهذا الصدد : "من اللازم وجود أرضية مشتركة بين الفنان والإنسان العادي، أي نقطة لقاء لا يُظهر منها الفنان حتما حالة هامشيته وإنما أخا شبيها لك، رُمي به بدون استشارته في عالم متعدد الأشكال، ويكون، مثلك أنت، مضطرا لأن يهتدي داخله برغم كل شيء".

بيْد أن الناس لم تعد تهتدي فيه. فمصائب الإبداع الفني المعاصر ليست بالتأكيد راجعة للفنانين أنفسهم. فنحن كلنا نتقاسم تلك المسؤولية. لقد فقدت صورنا حيويتها ورمزيتها (وهما كلمتان مترادفتان) لأن نظرتنا قد خضعت للخوصصة (وهي فردنة تحيل بدورها إلى مجموع الصيرورة الاجتماعية). نحن لم نعد نجد أرضية مشتركة بين هؤلاء الفنانين وبيننا نحن الناس العاديون، وهم أنفسهم يعيشون "كحالات هامشية". لم نعد للأسف إخوانا مشابهين بعضنا البعض نظرا لغياب معنى مشترك بيننا. صحيح أنه بإمكاننا أن نجعل من عدم اللقاء أيضا مبدأ للتقارب والتواطؤ بين الهابّي فيو (القليل المرح)، ونزعة تباهٍ snobisme للاعتباطية، وسلسلة من المواضعات تخضع للمراجعة والتعويض السنوي بدون مبرر مقنع. بيد أن الخوصصة الكاملة للنظرة، التي تشكل بالتأكيد خطرا قاتلا لسحر الصور، تشكل في نهاية المطاف الخطر نفسه، للفن بالتحديد.

الهوامش

1- **Clément Rosset**, *L'Objet pictural, Notes sur Pierre Soulages*, Lyon, Musée Saint Pierre, 1987.

2- **Raoul Ergmann,** "Le Miroir en miettes, *Diogène*, NU 68, 1969.

3- أحيل في هذه النقطة على البرهنة المتقنة ل :

Pierre Lévy, *L'Idéographie dynamique, Vers une imagination artificielle*, Paris La Découverte, 1991.

4 -**Georges Charbonnier,** *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Les Lettres nouvelles, 1959, p. 66.

5- **Claude Lévi-Strauss**, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, p. 287.

6- "لكي يستطيع ماني رسم صورة شخصية لكليمونصو، عليه أن يقرر التخلي عن أن يكون فيها هو كل شيء وكليمونصو لا شيء". انظر بهذا الصدد :

Le Musée imaginaire, Paris, Gallimard, édition de 1956, p. 38

7- **Jean-Luc Marion,** *La Croisée de l'invisible*, Paris, La Différence, 1991.

8- *France-Asie*, n° 182, janvier-mars 1964.

الفصل الثالث
عبقرية المسيحية

إذا مانحن حذفنا الصورة، فلن ينمحي المسيح وحده، بل معه الكون بكامله.

نسيفور الباتريارش

◆◆◆

تلقى الغرب التوحيدي إباحة التصوير من بيزنطة ، عبر معتقد تجسُّد المسيح . وبما أن الكنيسة المسيحية لها تجربتها التبشيرية الخاصة وتشبعها بالاعتقاد في الطبيعة المزدوجة للمسيح ، فقد كانت وحدها القادرة على فهم التباس الصورة ، باعتبارها قوة إضافية وكشفا للروح في الآن نفسه . ومن ثمة يأتي موقفها الغامض من الأيقونة والرسم كما موقفها اليوم من السمعي البصري . أليس هذا التأرجح ضربا من الحكمة؟ فأمام الصورة لن يكون اللاأدري أبدا مسيحيا بالكامل .

◆◆◆

لقد امتلك الغرب عبقرية الصور لأن طائفة هرطقية يهودية ظهرت في فلسطين منذ عشرين قرنا خلت وكانت تملك عبقرية الوساطات. فقد وضعت بين الله والآثمين حدًا أوسط هو معتقد التجسُّد. وهذا يعني أن بدنا أصبح، ويا للفضيحة، "مظلة الروح القدُس". وبما أن الجسم الإلاهي كان بدوره مادة، فمن المنطقي أن تنجم عنه الصورة المادية. إن هوليود تنبع من هنا أي عبر الأيقونة والباروكية.

كل الديانات التوحيدية بطبيعتها معادية للصورة ومحاربة لها في بعض الأحيان. فالصورة في نظرها فائض زينة، وإيحائية في أحسن حالاتها ودائما خارج الجوهري. بيد أن سيد الرسامين ونموذجهم الأول يسمى القديس لوقا. لقد أرست المسيحية أسس المجال التوحيدي الوحيد حيث لم يُعتبر مشروع جعل الصور في خدمة الحياة الداخلية

عملا أهبل أو تدنيسا في أصله، أي المجال الوحيد الذي تمس فيه الصورة صميم جوهر الرب والبشر. لكن هذه المعجزة لقيت مشكلات في طريقها، وظلت ملتبسة. ولقد كادت محاربة التصوير في بيزنطة (أو بعدها بثمانية قرون وإن بحدة أقل، الكالفينية) أن تعيد الشاة التائهة إلى القطيع والاستثناء إلى القاعدة. ولو أن "الطريقة الإغريقية العتيقة"، التي اعتبرها ڤاساري اللاتيني باحتقار "فظة ووقحة ومسطحة"، كانت قد تلاشت أمام تلك الحرب، لما كان بالإمكان تصور وجود فنانين كسيمابو وجيوتو، والحال أنه بدون سلالتهما لم يكن للغرب أن يغزو العالم.

الكتاب المقدس وتحريم الصورة

قال يهْوه يوما : "لنخلق الإنسان على صورتنا" لكن ما إن انتهى من ذلك حتى قال للإنسان "لن تصنع أصناما" (الهجرة. 20. 4). وأضاف قائلا لموسى : "لن تستطيع النظر في وجهي، فما من مخلوق ينظر إلي إلا ويصيبه الهلاك" (نفسه. 30، 20). فالرب الحقيقي الذي تتحدث عنه الكتابات يُكتب اسمه بلا صوامت، وهذا الاسم العسير النطق لا يقبل النظر. "وليكرم اسمه" لا صوره. وحين ظهر يهوه لشعبه، كان ذلك من وراء حجب الضباب والدخان. وقد كان ذلك أيضا في المنام، كما حدث ذلك لإبراهيم وإسحاق. إنه يتفادى النور ونظر بني البشر. فاللاهوت التوراتي ليس مذهبا إشراقيا، و "عصر الأصنام" لم يتقاطع مع اليهودية التي يظل معتنقوها قوما انعزاليين. إن وسائط الرب اليهودي تتمثل في الكلمة، والرؤى الحلمية في العهد القديم تجد قيمتها في الشريط الصوتي، فيما أنها تظل صامتة في العهد الجديد، حيث الصورة لا تحتاج إلى الكلمة وتملك معناها في ذاتها. والرؤيا لدى أهل الكتاب الأورثودوكسيين لا تخص إلا الأشياء العابرة والقابلة للفساد، أي الأصنام والآلهة المزيفة ؛ إذ يمكن التعرف على هؤلاء بكونهم قابلين للرؤية والملمس، مثلهم مثل قطع الخشب. والهزء كل الهزء أن الأمر يتعلق بالتمثال المقدس. أيُّ إلاه هذا الذي يمكننا كسره والرمي به أرضا؟ أيُّ كيان لانهائي يقبل بحصره في حجم معين؟ فالمعبد فارغ مثله مثل سفينة نوح. وإذا كان المتنبئون يملأونه بالدمى فإن الأنبياء الحقيقيين يعلنون دينهم بدون تعيين. فوحدها الكلمة قادرة على قول الحقيقة، أما الرؤيا فهي تعبر عن قوة المزيف. وإذا كانت العين الإغريقية مرحة فإن العين اليهودية ليست عضوا زاهيا وإنما نحسا ولا يبشر بالخير (فالعين كانت في القبر وكانت تنظر إلى قابيل). في الصحراء التوحيدية قد يصبح الأعمى ملكا، لكن ملكا إغريقيا فاقدا للبصر يفقد معه تاجه. إن العين هي العضو التوراتي للخداع واليقين الخادع، والذي يتم بسببه عبادة المخلوق عوض الخالق

وتجاهل الغيرية الجذرية للرب، الذي يتم اختزاله في عنصر من العناصر المشتركة للفساد، كان طائرا أم إنسانا أم مخلوقا زاحفا أو بقوائم ؛ فالكافر يبتغي الحياة الدنيا بالعين أما المؤمن فإنه مملوك بعينه. ألا تشكل الرؤى بلاء ابتُلي بها حامي الشعب المختار المصريين.

لقد جاء في التوراة : "إنهم لضالون أولئك الذين يخدمون الصور"، "اللعنة على من يصنع صورة منحوتة"، "أحرقوا بالنار الصور المنحوتة". إن الإلحاح في اللعنة جعلنا نحس بحضور الخطر. فثمة على ما يبدو تهيُّج في العقاب الذاتي. وما لا يوجد بالممارسة ليس بحاجة إلى التحريم. ونحن نعرف أن معبد سليمان كان يحتوي على تماثيل للثيران والأسود (بل نحن نعاين واجهة المعبد في بعض نقود الحرب اليهودية الثانية). ولقد تم العثور، عدا الأشكال الهندسية والتزيينية المباحة، على تصاوير يهودية ذات تأثيرات إغريقية وشرقية تخرق مبدأ التحريم، وذلك في القرون الأولى من التاريخ[1].
لِم لا إذن لا تنشر التوراة مصورة، وقصة إستير ومردوخ بالحكاية المصورة .BD؟ إنه اقتراح تدنيسي، لكن جداريات الكنيسة اليهودية دورا أوروپوس على نهر الفرات، ذات الطابع الإيهامي، شاهدة عليه (وهذا المثال يعود إلى القرن الثالث للميلاد، لكننا على علم بالنسخ المخطوطة من التوراة، المصحوبة بالتصاوير المنمنمة والتي يعود تاريخها إلى القرن الثالث عشر). وهو دليل على أن قراءة التوراة بدون رؤية الصور كان عملا عسيرا. فصحائف التوراة توجد ماديا في الحائط وسط الكنيسة اليهودية ضمانة على الحضور.

مع ذلك فإن التوراة تزاوج بوضوح بين الرؤية والخطيئة. فقد جاء في سِفر التكوين : "وقد رأت المرأة أن الشجرة ذات طيب وأنها ممتعة للنظر". فقد صدقت حواء عينيها، ووقعت تحت فتنة الحية فانصاعت لرغبتها. حذار من الشرك ! إنها صورة الفرج المسن"ن.
كل خطيئة صورةٍ هي خطيئة جسدية، فإذا كان الانفلات من النظام يتم بالعينين فأصيخوا السمع إذن كي تكون طاعتكم كاملة. البصري عنصر خطيئة، فهو فتنة وشهوة ولعنة للغافلين. لا تركعوا أمام الصور الغرائزية والمشاغبة والساخنة. فبابل المومس تعج بالاستفزاز السمعي البصري للحقيقة الباردة للكتاب المقدس. والساحرة تسحر بالإيقاع في الشرك، إنها تمتص مثل المِحجم وتدهن وتعجن العلامة الذكورية والمجردة في انحدار لطيف. الصورة بشر ومادة مثلها مثل حواء. وهي خيال وعذراء وهوجاء. كما أنها سيدة الخطأ والزيف. إنها شيطان يلزم استخراج الشر منه. بل إنها أنشودة حورية البحر. وكما كان يقال في الأوساط اليهودية ذات الثقافة الهلينية في القرن الأول : "كانت فكرة صنع الأصنام في أصل المضاجعة".

لقد عَرف الترادف بين المظهر والشبق صعوبة كبرى في البقاء حتى في عِزِ المسيحية. فطرتوليان القرطاجني الذي كان يرى في عبادة الأصنام "أكبر الجرائم التي اقترفها النوع الإنساني"، والذي كان المهاجم المسيحي الأكبر للصور، سوف يكون الجلاد الملحاح للزينة النسائية. فقد كان يراقب ويتحكم في كل شيء، من الأصباغ إلى الفستان مرورا بتصفيفة الشعر وأحمر الشفاه والعطر، حتى طول الحجاب الذي تتعبأ به الفتاة المسيحية في التجمعات الشعائرية. وسوف يشكل كالڤين، أحد محاربي الصور المتأخرين، صدى له في كتابه : "المؤسسة المسيحية" بقوله : "لا يمكن للإنسان أن يسعى لعبادة الصور أبدا من دون أن يتوهم باستقاء متعة جسدية شاذة من ذلك".

ثمة أنوثة أكيدة في الصورة المادية. فالعذروات الكاثوليكيات المصورات يجمعن بين اللغزين، ذلك أن "الأيقونة مثل أمنا العذراء تشكل وسيطا مرئيا بين الإلاهي والإنساني، وبين الكلمة وجسمها، وبين نظرة الرب ورؤية بني البشر"[2]. فالاضطهاد الطهراني للصور، الذي يثوي وراء رفض عبادتها، لا يمكن إلا أن يترافق بقمع جنسي معلن إلى هذا الحد أو ذاك، وبالتهميش الاجتماعي للنساء. فإذا كانت الكلمة تفصل فإن الصورة تربط الكائن إلى ومكان وعادة ما. والبدوي الرّحال الذي يوقف ترحاله يهشم طهارته وينصاع للحاق الصنم به، باعتبارهذا الأخير صورة ثابتة وثقيلة ونكوصا إلى الأم المستقرة. إن ديانات الكتاب التوحيدية ديانات آباء وإخوة يحجبون البنات والأخوات كي يقاوموا جيدا الانصياع لفتنة الصورة النجسة. ومن الجرأة اعتبار التحريم اليهودي للتصوير "شكلا جذريا من أشكال تحريم زنا المحارم"، والنظر إلى غضب موسى على عبدة الأوثان باعتباره "خطر الإخصاء المصاحب للحب المحرم للأم"[3]. لكن ذلك لا يعني أن نرى وراء ذلك الهوس الملحاح العودة إلى الحضن والخدر والأمومية المتخيلة. إن سراب الصورة يحيل إلى مرايا إيروس. هكذا ندرك قوة التأثير الذي حملته الديانات التوحيدية للصنم. إنها المراوحة بين الجاذبية والإنكار، والتناوب بين التقريظ والإدانة التي عرفتها الخصومة المسيحية مع الصورة. فالحب المشرب بالاحتقار للمرأة (باعتبارها ساحرة وخادمة، ساذجة ومؤمنة، شيطانية وإلاهية) انعكس على الصنم. وكل من سعى إلى تحطيمها كان يرغب في كبح نزواته وغرائزه، وتحطيم الحيوان أو الشيطان الذي بداخله. فالرافض للصور والأيقونات هو في العموم زاهد محمّل بمهمة تطهيرية، أي العكس تماما لرجل السلام. لذا فإن العنف سيكون لاهوت الصورة والمعارضون لها سيشهرون للتوِّ سيوفهم. ومن ثمة يأتي جانب "تصفية الحسابات" و "الجرائم العاطفية" التي خلفتها معارك الرافضين للتصوير. فالمتعصب يجلد نفسه ويكفّر عن ذنوبه عبر عدوه اللدود. إنه شخص ضامر، وهو متهم بالهرطقة لكن بينه وبين نفسه. لذا فهو

يتهجم على جسمه هو. فكل سادو-مازوخيي التحريم اليـهودي المسيحي القديم للصورة يصرخون وبيدهم فؤوسهم : "لن تمر غرائزي".

ثمة الـصوت والبصر والمعـنى والحواس. واللغة نابعة من الأب كالقانون : فهي يدوية ,صواتية وبعيدة. والإلاه المجرد لإسـرائيل خـالص من المـظاهر، وهو كلمة خالصة. وسكــون الكنيسة اليهودية ذات الأبواب القوطية امرأة معصوبة العينين. أما الـصورة الأكـثـر همجـية، فإنها تـأتينا من الإلاهة الأم باعتبارها تناظرية وصوتية ومـحسـوسـة. وإذا كان المسيحي يتجه إلى ابن الإنسان عبر الأم ونحو المعنى بالبصر، أو إذا شئنا، إلى اللوغوس بالأيقونة، فإن يهوه يتوارى كلية خلف الكتاب باعتباره الغرفة السوداء للرمزي. أما يسوع والعذراء مريم فإنهما يلمعان في خلفية الإصطبل، تدغدغ هيئتـهما شمعة، بحيث يقدمان نفسيهما في منـظر مضـيء ومعتم لنظرات الجيران، فيـما يطل الملوك المجوس على الطفل الرباني، هذه الكلمة المعروضة منذ ذاك الحين لكل أدران التصوير.

ديانة التوحيد المنشقة

لقد حُسمت مشروعية الصور في المسيحية، في المبدإ، وسط النزاع الدامي حول الصور خلال المَجْمَع الديني المنعقد بمدينة نيسي سنة 787 للميلاد. بيد أن هذا القرار لم يعلن نهاية الحرب الأهلية التي دامت حتى سنة 843، بوصفها "انتصارا للأورثودوكيسة". فقد كان ثمة طرفان يتواجهان منذ أكثر من قرن في العالم البيزنطي : أعداء الـصورة الذين كانوا الطرف الغالب في الإكليروس المدني وفي البلاط والجيش، وأتباع الصور، وهم أغلبية الإكليروس الكنسي من رهبان وقسس. وقد نصَّ المرسوم الذي أصدره المجمع الديني ليس فقط على أنَّ من يتعبد لأيقونات المسيح والعذراء والملائكة والأولياء ليس وثنيا، لأن "الإجلال الذي تلاقيه الأيقونة يذهب للنموذج"، وإنما أيضا أن رفض هذا التبجيل "يعني رفض لتجسُّد الكلمة في الرب"[4]. ولقد كان هذا المجمع السابع هو آخر مجمع مسيحي شامل شاركت فيه كنائس الشرق والغرب المسيحي. فقد قام بقلب الأولوية المطلقة للكلمة على الصورة كما عرفتها اليهودية، مؤكِّدا بالتأثير الذي مارسته الثقافة البصرية الإغريقية على المسيحيين. وكان القرار الأول لـلمـجمـع، الـذي يمنـح المشروعية للتشخيص التصويري للنعمة والحقيقة عبر صورة المسيح سنة 692، قد أسس عقيدة الصور على عقيـدة تجسُّد المسيح (وقد استوحى يوحنا الدمشقي لهذا الـغرض الأفكار الأفلاطونية الجديدة). إن مرور سبعة قرون، والدماء التي سالت قبل المصادقة اللاهوتية على مؤديات العقيدة المؤسسة للصور، يوضح صلابة قوى الجمود التي وقفت في وجه نفاذ الجسدي في الإلاهي هذا. ولا زال قرار سنة 787 ساري المفعول إلى يومنا

هذا في الكنيسة، التي لو لم تتشبث بموقفها لما استطاعت تحطيم هجمات "مُعْدِمي الصورة". وسواء كنا مؤمنين أم لا فإننا نَدين بالانفلات من التعبد الخطي بالرب، على الطريقة الإسلامية، إلى هؤلاء "البيزنطيين" الذين يقال عنهم باستخفاف بأنهم كانوا يتناظرون في جنس الملائكة. فبفضل حدة ذهنهم لم تحرق الشعلة الزهدية الغرب.

لقد عبدت فكرة "تجسد المسيح"، أو تخيل الرب، الطريق. فهي تسهر على نشر وتوزيع الإلاهي عبر العالم تبعا لاقتصاد العناية الإلاهية. وقد قال نيسفور : "من يرفض الصورة يرفض معها الاقتصاد"[5]. فما يمثله المسيح بالنسبة للرب تمثله الصورة بالنسبة للنموذج المحتذى. وبما أن الابن يسعى نحو الرب فعليَّ السعي نحو صورة الابن بنفس النية في التشبه والتمثل به. ومن ثم تنبع ضرورة الخفاء للوصول إلى اللامرئي. ولايخفى أن الاقتراح القائل بأن "الابن هو الأيقونة الحية للرب اللامرئي موجودة في إنجيل يوحنا : "من يراني يرى أيضا الأب". إن لاهوت الصورة ليس سوى نتيجة منطقية لعلم المسيح ودراسته (كما هو الأمر مع الوسائطية، باعتبارها علمَ مسيح متأخر، منعكس في الدائرة الدنيوية). وقد كانت، الموجة المحاربة للصورة التي أطلقها ليون الثالث في بيزنطة، في بداية القرن الثامن من آخر الهرطقات الكبرى التي مست عقيدة تجسد المسيح. طبعا لم تكن تلك الموجة تنفي التجسد، لكنها كانت تمنح عنه تأويلا حصريا (فهي لم تكن تقبل مثلا، كترجمات مقبولة للوحي، إلا رمز الصليب، وسر القربان المقدس والحكم).

أما الأورثودوكسي فإنه يجيب بأن الجسم والصورة إذا اجتمعا كان ذلك حشوا. فكل شيء يأتي أو يُرفض بالمرة. والصورة بوصفها وساطة لوسيط وحيد، وهي علائقية مثله، تنبع من تجسد المسيح من غير أن تحط من شرها. إنها حيلة من الرب، مثله مثل الابن، الذي يمنح الرب من خلاله نفسَه للرؤية لهؤلاء المبصرين التعساء. فطيبوبة الرب تضاهي الجيد وطيبوبة الصورة أيضا، أي استعمال نظرة البشر وضعفهم كي يتم تحقيق خلاصهم بشكل أفضل، وهو ما يجعل من الرب المسيحي أكرم وأخصب من نظيره اليهودي. فالمسيح لم يحظ بالتصوير في حياته، ولم يكن له سوى أن يمثل نفسه بنفسه وذلك بوضع بصمته على الثوب. وكل الصور التي صنعت للمسيح حيا ليست من صنع يد آدمية. لكن بعد البعث أصبح كل واحد حرا في الاستمرار لحسابه الخاص في إطالة السلسلة المحاكاتية للصور والأجسام. ولأن تجسد المسيح هو الرحم الأول لوساطات اللامرئي في المرئي، فإنه يؤسس توالدا لانهائيا للصور من الصور، لا يكون حشوا أو تحصيل حاصل أبدا، وإنما تنافسيا وتحفيزيا : فالعذراء ولدت المسيح، باعتباره "صورة الرب" (وهو تعبير يطلق على الضمير الثاني من الثالوث المقدس)، وعن المسيح صدرت

الكنيسة بوصفها صورة المسيح، والكنيسة أنتجت الأيقونات، هذه الصور التي توقظ بدورها الصورة الباطنة لابن الرب في قلوب أولئك الذين يستنيرون بهديها.

أما منكرو الصور فإنهم يعترضون بقولهم إن الإلاهي لا يقبل الوصف، لذا فإن كل صورة له لا يمكن أن تكون سوى زائفة وغير حقيقية، خادعة وغير مشابهة للأصل. من ثمة فالروحاني واللامرئي مرادفان. هذا الزوج العتيق هو الذي كسّرته المسيحية باعتبارها ثورة في ميدان الوحي. وها هي المادة تساهم في تحمل جزء من الطاقات الإلاهية عوض أن تسد عليها الطريق. وبالرغم من أن خلاص الروح ليس مستقلا عن الجسم فإنه يمر من الجسد، قبره القديم، وبأجساد الجسم هذه المتمثلة في الصور المقدسة التي تحيي المخلّص. فالخارج هو أيضا الداخل. إنه الانقلاب الذي يمارسه "الجسم الروحاني". بل إنه خلاصٌ ما ظل يُعتبر مُخزيا : البطن هو ما يصلح للفناء، والحلق للكلام والنّفس الإلاهي يمر من فمي. فلم يعد ثمة من تعارض بين المتعة المحسوسة وزهد الخلاص. وبما أن كل مَجد ليس مبعث غرور فإننا بإمكاننا التوصل إلى اللامرئي بأعيننا البصرية فيغدو الخلاص واقعيا. والموهبة التي يملكها الكاثوليكي في النضال هي نفس الموهبة التي يمكلها في الصور وصناعتها وفهمها. إن إعادة الاعتبار للبدن تؤسس لنشاطية بدون توقف أو ضفاف. فعلى هُدى الانطلاقة الأولى لبيزنطة الانشقاقية استطاعت الكنيسة البابوية والرومانية الانفتاح على التقنيات الأكثر دنيوية للصورة، بدءا من الفرجة القديمة للظلال حتى السينما. فالوهم البصري لا يخيف أبناء القديس أثاناز والقديس سيريل (فقهاء تجسُّد المسيح) الذين يعرفون أنها تدخل في الخطة الإلاهية. إنه بالعكس يساهم في نشره. فهو قد طلب، في القرن 12، من اللوحات الزجاجية ومن الألوان المتغيرة التي تعكسها الرسوم الزجاجية النجمية والدائرية في العتمة المضيئة للكاتدرائيات -باعتبارها فضاءاتنا السمعية البصرية الأولى (بأرغنها، وأناشيدها وأجراسها)- "تصوير القدس السماوية" كما قال دوبي. ولم يكتف اليسوعيون في القرن 17 بتحفيز الرسامين ومنح الصورة مكانة أساسية في البلاغة، بل اهتموا بنشاطٍ بعلم انعكاس الضوء وبالعجائب التي تمنحها المرآة، ولم يتناسوا فن التزييغ anamorphoses ولا العروض الضوئية. فالمصباح السحري لم يكن ابتكارا مباشرا لأب من آباء الكنيسة، بل إن يسوعيا ألمانيا هو أثاناز كيرشر هو الأول الذي قدم تفسيره التقني واللاهوتي لكتابه : فن الصفحات الزجاجية والظلال، سنة 1644 [6]. لقد كان الأب أثاناز مهندسا وعالما يضع الصفحات الزجاجية في خدمة الإيمان، مثيرا الموت والأشباح، دون أن ننسى مهامه التربوية. فالكنيسة لم تهرب من آثار السحر ومن أكثر اللعب المرآوية غموضا، بل حاولت استغلالها أفضل استغلال كي تعلم المبادئ الأولى للديانة.

في الحقيقة، إن أقدم أجهزة الإرسال وأقواها في الغرب، المتمثل في كنيسة الرب، الوريثة لتقليد نعمةٍ وفضلٍ شبيه "بملحمة حقيقة للصورة" لم تفاجئها إذن التقانات الجديدة. فمنذ 1936 خصص البابا بطرس الحادي عشر رسالة بابوية للسينما. ثم قام خلفه بتخصيص رسالة بابوية للتلفزيون منذ 1957 جاء فيها : "إننا ننتظر من التلفزيون نتائج ذات مدى بعيد، عبر الكشف عن الحقيقة الساطعة باستمرار لذوي العقول الوفية". لقد اعتنقت الكنيسة القرن البصري بسهولة غير محرجة بالنسبة لأولئك الذين يعرفون ما يفصلها، على هذا المستوى، عن أخواتها كنائس الإصلاح الديني. فمن دون أن نتحدث عن الفاتيكان الثاني وعن جان بول الثاني النجم الكبير، وعن التجهيزات السمعية البصرية الأكثر حداثة في المقر البابوي -فهي موضوعات سهلة- سنتعرض لبعض التفاصيل الدالة في فرنسا فقط. فالمجلة الفكرية الوحيدة غير المتخصصة التي تتناول بجدية وتقرأ بانتظام الأعمال التشكيلية والسينمائية والتلفزيونية هي مجلة Esprit[الروح] التي أسسها مونيي سنة 1932. وقد خصص مديراها الأخيران دراسات ممتازة عن المجال البصري قديما وحديثا[7]. وسلسلة "الفن السابع" التي تجمع نصوصا فكرية عميقة عن السينما تصدرها دار النشر لوسيرف التي يشرف عليها القسس الدومينيكاينون. وأفضل مجلة أسبوعية عن التلفزيون، التي تشكل ملجأ أخيرا لأخلاق الصورة، هي تليراما. كما أن النقد السينمائي (في أوجه) وعلى رأسه أندري بازان لم يكن فقط ذا مسحة مسيحية وإنما كاثوليكية. فلنحي مرحلة نيسي الثانية.

رحم التجسد

فيمَ يعتبر شخص المسيح رمزا لكل تمثيل؟ في كونه اثنين : إنسانا وإلاها، وكلمة وبدنا. وذلك هو حال الصورة المرسومة : إنها بدن مؤله أو مادة متسامية. فالخالد تحول إلى واقعة كما يغدو الرب عبر الحاجيات الكنائس لونا. إن الحدث الأول، والسنة الصفر لعصرنا فريدان، لكنهما يتقافزان في كل لعب الضوء والمواد، وذلك منذ المجمع الديني بّالسي وان الذي أقر سنة تجسد المسيح (سنة 451) حتى متحف الفن الحديث بوبورغ. لم تتغير الصيغة اللاهوتية للرسم : "الوحدة الأقنومية" أو "طبيعتان مختلفتان وشخص واحد". للمسيح كل خصائص الإنسان وكل خصائص الرب، وهي الخصائص التي تنصهر ببعضها البعض من غير تشوه. إن لوحة ما تمتلك كل خصائص المادة وكل خصائص الروح. ومن ثمة ذلك التناوب المزعج. فأنا مادة بالنظر إلى السِّناد والمساحة، وأنا روح بالنظر إلى دلالاتي التي تتجاوز المواد المستعملة. فأي جهة نختار؟ وأي اتجاه نأخذه في مجال الفن، الاتجاه المادي أم الروحي؟.

كان فوسيون يشبّه الفنان بالسُّنتور، ذلك الحيوان الخرافي الذي يجمع في خلقته بين الثور والإنسان. ويمكننا أن نشبهه نحن أيضا بوسيط حائر بين صيرورته كلمة وصيرورته بدنا. إنه نفس ومادة. ففي الجانب النفسي يسعى الفنان إلى التماثل مع الكاتب والساحر والمفكر، وفي الجانب المادي مع الصانع المنصت للطبيعة والنور. فالتشكيل فن هجين طيلة مساره. إنه مثل صورة المسيح في تاريخ المسيحية، فقد انزاحت يسارا باتجاه خط الكلمة ويمينا باتجاه خط البدن. إن الفنان ماطّا Matta كلمة والفنان سولاج Soulages بدن. وهذا المفترق يحكي تاريخ الفن الغربي، الذي تتقاطع تحولاته مع الخطوط الفاصلة في النقاش الكبير الذي دار حول مسألة تجسد المسيح. فبين الذين يرسمون ما يعرفون والذين يرسمون ما يحسون، عرف التشخيص الهرطقات والبدع المتناقضة نفسها التي عرفتها الكنيسة. فهناك القائلون بالطبيعة الواحدة للمسيح، الذين يرجحون درجة ألوهية المسيح ويعلون من موقع الروح في الأشكال. وهذا يخلق فنا تباعديا حيث تتوارى حيوية الفن وراء المعنى، وحيث يسود الطابع الهندسي والتشذيبي والتصوري. فهنا ليست اليد هي التي ترسم وإنما الروح والبصيرة. وموضوعها هو اشتغال الفكر. وهناك النّستوريون الذين يرجِّحون كفّة الإنساني في المسيح والمادة في الأشكال. وهذا ما يُنتج فنّا تجسيديا يمنح الأولوية للقيم الملموسة ولآثار العجين وللحركات ويتجه نحو الطبيعة والنور. فعدسة العين هي التي تتحكّم هنا في تصوير الطبيعة والجسد العاري. أما الموضوع فهو بذرة الأشياء. وإذا كان الاتجاه الأول هو خط كالفين الطهراني الشمالي، فالثاني هو خط لويولا Loyola الحسي والجنوبي. والاتجاهان منفصلان. الراؤون ضد المتجسسين والحرب بينهما مستمرة. إنها حرب يومية.

إن هذه الوضعية الوسطى بين المادة والفكرة التي يمنحها هيجل للفن عموما – والتي "يحتل بمقتضاها الحدُّ الأوسط بين المحسوس المباشر والفكر الخالص"– يمكنها أن تحدِّد جسم ابن الرب. "إنه ليس بعدُ فكرا خالصا، لكن بالرغم من طابعه المحسوس فهو لم يعد واقعا ماديا خالصا كما هو حال الأحجار والنباتات والحياة العضوية"[1]. فالصورة المصنوعة، مثلها مثل المسيح، عبارة عن مفارقة. إنها واقع مادي ذو حجم معيَّن قابل للتنظيف والنقل والخزن والحماية، لكن كيانها لا ينحصر فقط في مجموع من العناصر المادية : فاللوحة أكثر من كونها قطعة من الثوب الملون، كما أن خبز القربان يتجاوز كونه قطعة من الخبز. والعملية الجمالية عجيبة عَجَبَ سرِّ القربان المقدّس، لا يتمثل في التحويل الجوهري للمادة إلى روح. إنه ليس قطعة من الخشب المطلي بمهارة والمصبوع، بل هو صَلْب. إنه لحم ودم. وكما قال غاسبار

شوت سنة 1657 : المرآة هي المسيح. فالمرآة تجعل من النور الأبدي أكثر لمعانا، وانعكاساتها تشبه القرابين[9].

إنه مجاز فعلي غدا معياريا. والمذاهب المسيحية التي تقبل أو لا تقبل الحضور الواقعي للمسيح في الخبز القرباني على المذبح تقبل أو لاتقبل بالرسم المقدس. ويكمن الخط الفاصل بين الأمرين في الإصلاح الديني. فلوثر يقبل بقربان العشاء الأخير بالرغم من أنه يعوض استحالة القربان بالوحدة الجوهرية بين المادة والروح. إنه يدين أيضا محاربي الصورة مثله مثل منافسه كارلشتاط الذي يقوم، برفضه القاطع لقربان القداس، برفض دخول أي صورة للمعبد. أما كالڤين، الذي جعل من العشاء الأخير رمزا خالصا، فقد اعتبر أن استحالة القربان تشكل لعبة مشينة، وإدانته للصور أكثر صرامة من إدانة لوثر. إنه يمقت رفات الأولوياء ويشبه العذراوات المبرقشات. إن كل صورة مجسمة للمسيح في نظره صنم، والفن كما يقول لا يمكنه أن يعلمنا شيئا بتاتا "يخص اللامرئي، فعليه ألا يُظهر إلا الأشياء التي ترى بالبصر".

فالمسافة التي تفصل عن تجسد المسيح تقيس مقدار الانصياع للمتع البصرية. فإنها مسافة دنيا في البلدان الكاثوليكية وقصوى في البلدان البروتستانتية، بحيث نرى أنه بمقدار ما تحذر من الجسد بقدر ما تنفّر من التشخيص. فالمنزع الهندسي الخالص والوظيفية من نمط بوهاوس وكذا الفن التجريدي قد تطورت في البلدان الشمالية استمرارا للطهرانية الإصلاحية. حيثما كانت المسافة، في الغرب، بين الله والإنسان كبيرة، يُعطّل الخوف من النجس والخطيئة الجسدية كل تطور للتشكيل. ففي إنجلترا والبلدان المنخفضة وألمانيا الشمالية والولايات المتحدة وسكندناڤيا، ثمة الطعام العادي والحيطان العارية والأجساد بلا عطر واللحم المطبوخ. وقد اكتشف جان كلير في هذا الفضاء الأخلاقي تحريما لجَنْي الفطر البري خاصة منه الفطر القضيبي، ورفضا للمواد المختمرة. وقد توصل بالفعل إلى العلاقة التي تربط الخميرة الطبيعية في العجين والخبز، وهي عادة مشتركة بين إيطاليا وألمانيا الجنوبية الكاثوليكية، والانتشار الحالي للتقاليد التشخيصية في هذه البلدان[10]. لنوسع من مجال حديثنا. لقد ظهر التيار الباروكي وسط الكروم وحقول القمح أي في المجال المتوسطي. وكما أن المجمع الديني لكالسيدوانيا يؤدي إلى الفنان برنيني Bernini وأثاناز إلى فلليني، فإننا نسير توّا من خبز القربان إلى المقرونة العريضة (وإلى الخبز الطويل baguette). إن الذاكرة العتيقة للديانات تعبر عن نفسها من خلال عبقرية الشعوب التي لا تنفصل فيها الجوانب التشكيلية عن فنون الطعام. فالوحدة قائمة بين طرائق النظر وطرائق الاعتقاد والإيمان وطرائق الطبخ.

لم لا نلاحظ أن الرسامين في غالبيتهم طباخون ماهرون، وربما كانوا عشاقا أفضل من المؤلفين الموسيقيين؟ إنها حساسية التشكيل مقابل الطابع الذهني للموسيقى. والبصر أذكى من اللمس لكنه أقل ذكاء من السمع. من ثم فإن النحات سيكون أقل "مثقفية" من الرسام، وهذا الأخير أكثر "يدوية" من الموسيقي. ففي الصعود الروحاني تحرر العين من اللمس، الموجود أسفل، لكن هذا العضو الذي لا يزال حيوانيا والمرتبط بالمادة يتم إبعاده بالأذن، عضو الروح الطائرة. وفي الطابق الأخير نجد الملائكة الذين يستعملون العود أو الكمان لا الريشة أو الإزميل. وبما أنهم عادة موسيقيون فإنهم يساعدون الرسامين في عملهم. لكننا لا نرى أبدا مَلَكا أمام مرسام اللوحات ولم نعرف أبدا مَلَكا نحاتا. ومن الأفضل للمرء أن يستضيفه رسام لا موسيقى للعشاء، كما من الأفضل احتساء حساء مع الشيطان على أن يكون ذلك مع المَلَك الأكبر، ذلك أن الملائكة والموسيقيين لا يوسخون أيديهم.

يقترب التشكيل من الروح حين يكون رسما ومن الجسد حين يكون لونا. وحين يصبح الفن روحا خالصا فإنه لا يكون تشكيلا وإنما جماليات. وحين يتعب التشكيل من كونه عملا يدويا ويغدو "ذهنيا" كلية فإنه يتحول إلى حساب أو خطاب. ويتحول معه الفنان إلى ناقد أدبي. التمجيد الروحاني يعني الانمحاء المادي للعمل الفني وربما للفنان أيضا. إنه انتحار أو صمت أو محاضرة. وهنا، كما في حالات أخرى، تكون المادة خلاصا والبدن يسترد الكلمة.

فتنة السلطة

لقد ظلت التقاليد الموسوية من القوة بمكان بين مبتكري فكرة تجسُّد المسيح ولمدة طويلة، بحيث حرَّموا الصورة. فقد اكتفوا، حتى بداية القرن الثالث للميلاد بمجموعة محدودة من الرموز المخطوطة شبيهة بالوريدات والوريقات والكروم اليهودية (رمز الخصوبة). وقد ساروا بهذا المجاز حتى حدود السيادة الحيوانية، فجاءت السمكة (حيث تتشكل الصورة من الحرف)، والطاووس رمز الخلود، والشاة رمز الوفاء، والواقعية التشخيصية مع الرفض المطلق للنحت. فقد عملت العبادات الأمبراطورية على تدنيس، بل شيطنة النحت. فالتأليه ونحت التماثيل شيئان مترادفان. ولقد كانت التماثيل تعني، لدى للأمبراطور، التقسيم التربيعي المثالي للبلاد. فبما أنها تمكِّن من مضاعفة حضور الأمبراطور فإنها تمكن من بث عيونه في كل مكان وفرض عبادته في كل بقاع الإمبراطورية. لكن الأباطرة البيزنطيين، نظرا لديانتهم المسيحية، سوف يؤيِّدون طيلة قرن من الزمن تحريم النحت التصويري (ومعه المسرح). فقد كان حصْر التصوير في الصورة ذات

البعدين (ومن ضمنها فن الفسيفساء) يشكِّل مع القدسيّة المختزلة للتمثيل شيئا واحدا.

ولأن الراهب الإفريقي تيرطوليان (160-240) خشي من فتور هذا التحريم، فقد أدان مهنتي النحات والفلكي، وطالب بتحويل الرسامين إلى صباغي مباني. فالدساتير الرسولية التي تحدد الشعائر المسيحية سنة 380، تستثني من الكنيسة المومسات ومسيّري المواخير والرسامين وصانعي التماثيل. وحتي في القرن الرابع، اندهش الأسقف أوزيب واعتبر أن التمثال المعجز للمسيح، الذي تم نصبه في قيصرية بفلسطين، أشبه برواسب وثنية. ومع ذلك فلم تلبث الصورة أن تسربت للشعب المسيحي من الأسفل (عبر الاعتقاد في اللحود) ومن الأعلى (عبر المصلحة السياسية). لقد دخلت الصورة من النافذة، أي عبر الزينة الجنائزية الخصوصية، والصياغة والزِّجاجة، وكان الأمر في البداية انسياقا أكثر منه قرارا. فالبيئة المحيطة كانت مؤثرة، وآثار الأمبراطور تمحو آثار السيد الإقطاعي، مثلما أن هرمس (حامل الشياه) يتصور في هيئة الراعي الطيب. هكذا توالت البوادر العفوية على مذابح الكنائس لتمجيد الشهداء، وتم تحويل التحريم التوحيدي بواسطة الرمزية.

وبمقدار ما تعاقدت الكنيسة مع القرون المتوالية بمقدار ما تصالحت مع الصورة. وبمقدار ما تنتشر الكنيسة في أرجاء الأمبراطورية بمقدار ما تنصاع للصورة والأمبراطورية معا، وكأنها بذلك لم تتمكن من الاستغناء عنها لتجذير تعاليمها وجذب الناس لصقها. وكما لو لم يكن أمامها سوى أن تجيب عن الصورة بالصورة، بما أن الخطاب الشفوي والمكتوب لم يكونا كافيين لتحطيم أسوار الثقافة القديمة. وكما لو أنها لم تتمكن، بعد عشرة قرون من سيادة الوثنية، من تنظيم أجهزة نفوذها وتوحيد الأراضي والأمم بدون ضمانة بصرية دنيا، أي الحد الأدنى الحيوي لعملية المأسسة. هكذا نشأ علم خاص بأحوال الضمير. وقد قبل القديس بازيل على مضض بأن صورة المسيح بإمكانها أن تدفع بالمسيحي إلى السير في طريق الفضيلة، يكفي فقط أن تكون "مصحوبة بفصاحة الداعية". وبدأ أيضا التعرف على الاستعمالات الحسنة للصورة (وهي الاستعمالات التي منهجتها المذاهب السكولائية خلال القرون الوسطى في ثلاثة : الاستعمال التربوي والتذكاري والتعبّدي). ولكي يتم بسط النفوذ على البسطاء والسذج، وإشراك المؤمنين في الشعائر الدينية، ظهر الموضوع الذي أصبح مشهورا سنة 600 مع غريغوار الأكبر، في رسالته إلى الأسقف المعادي للتصوير بمدينة مارسيليا : يمثل الرسم بالنسبة للأمين ما تمثله الكتابة بالنسبة للرهبان. إنه باختصار إنجيل الفقراء. هكذا تمت الاستجابة لحاجة مزدوجة : حاجة الرهبان وحاجة الأطفال. أليست الدمى أصنام الصغار والأصنام دمى الكبار؟ إنه حل سهل أن تغدو الصورة عجلة الإغاثة بالنسبة

للتعاليم المسيحية، "ذلك أنه من السهل مشاهدة الرسوم على فهم المذاهب، وتشكيل الحجر على صورة الإنسان أسهل من تقويم الإنسان على صورة الرب" (كما قال دوملان).

لقد وقع لمعاداة الجمالية في الأخير ما وقع لمعاداة النزعة العسكرية. لقد عرفا انهيارا قويا بعد "وصولهما إلى السلطة". فالمسيحي في القرنين الأولين للميلاد كان عليه ألا يريق الدماء ولا ينظر للصور. فحوالي 220، حرم ترطوليان الانخراط في الحياة العسكرية وارتياد أنواع الفرجة معا. لكن في القرن الرابع، بعد أن أصبح للدولة مشاغلها، تم الانتقال من اعتبار "كل حرب غير عادلة" إلى "ثمة حروب عادلة"، بنفس الشكل الذي تم به الانتقال من اعتبار "كل صورة صنما" إلى اعتبار أن "ثمة صورا مقدسة". وفي القرنين الخامس والسادس زاد ثيودور وجوستينان من حدة الرجوع إلى التصاوير ذات الطابع الوثني، وذلك تحت غطاء معاداة اليهودية وبهدف القبض المتخيَّل على الجماهير. فقد كانت الضرورة إلى محاربة الوثنيين ملحة. ولكي تتم هذه الحرب في أحسن الأحوال كان من اللازم توفير الجنود والصور لها. إنها رؤيا كونستانتان، الذي رأى صليبا مشعا في السماء قبل أن ينال النصر على ماكسينس. ولم يكن الأمر يتعلق هنا إلا بعلامة واحدة. فقد تراجعت المسيحية، بالقوة التي امتلكتها وبطموحاتها السياسية، من "الرمز" إلى "الإشارة" (حسب مصطلحات شارل ساندرس بورس) وأصبح البلاديوم الأمبراطوري هو القديس مانديليون الإيديسي، أي وجه المسيح الحقيقي المرسوم على حرقة ثوب. وحين تم نقله سنة 574 إلى القسطنطينية، تم استعماله في إعلان الحرب على الفرس. بالإضافة إلى ذلك فإن علامة الصليب غدت، مع توالي القرون، الصورة المادية لعملية صلب المسيح، بثلاثة أبعاد، ومزيَّنة بما غلا ثمنه، ووسطها صورة المسيح المصلوب معذبا وداميا، بحيث يجتذب وَرَع المتعبدين. إنها أمارة عاطفية وهدف لحج المؤمنين، تحمل في الطوافات العمومية، وبهذا فهي في الحقيقة صنم، لكنها عماد لتقديس شعائري شعبي، يتجاوز كونه موضوعا للإجلال المطلوب ليغدو موضوعا للتأليه الإعجازي.

إن الانقلاب المسيحي، باعتباره انعكاسا للقلب المنبني على الخوف من الصورة الذي صاحب ولادة الديانة التوحيدية، يشهد على قَدَرٍ معين (فهكذا تسمى الضرورات التي لا نستحبها)، يتمثل في انتصار الكنيسة بوصفها هيئة على الإنجيل باعتباره روحا، وفي وقوع التنازلات الضرورية للروحي إلى الدهري الدنيوي. فالقرابين المقدسة والصور قد انتهت إلى الهيمنة على أولئك أنفسهم الذين أرادوا تجريد الشيخ المترنح من ثقل التمائم والتعويذات والحجب. ألا تكمن في هذا ثوابت استكمال تكوين الهيئة وصيرورة

المؤسسة؟ فالأمر يبدو كما لو أننا لم نكن متمكنين من أدوات السيادة، أو أن وسيلة المراقبة والتحكم التي نستعملها لا تلبث، آجلا أو عاجلا، أن تتحكم فينا. والتبشير يدعو إلى ذلك، واليهودية استثناء في هذا المجال، لأنها ديانة هوية لا طموح تبشيري لها، بما أنها لا ترمي إلى الكونية. لقد كان إلاه "العهد القديم" يدين الإنسان المتخيل، بيد أن أتباع "العهد الجديد" لم يستطيعوا، في نهاية الأمر، أن يتخلوا عن الأصنام القديمة لكي يقنعوا الوثنيين بفكرة الخالق الأوحد. فالألوهية أيضا تبدأ في شكل صوفي لتنتهي إلى مآل سياسي، أي في شكل صور.

لقد كان للأوائل الذين أعلنوا ملكوت السماوات وثوق كبير بالكلمة. وقد عبروا عن ذلك بالرموز والألغاز والحكم والأمثال، لأن الصوت وحده قادر على إخراج نفس المطلق، واللغة وحدها قادرة على استخراج معنى ما من الكون المرئي. غير أن وسطاء المسيح الذين جاءوا بعدهم، وكذا البابوات والأساقفة، أعادوا حقن الفكرة بالصورة لأنها وحدها التي تمنح جسما للروح القدُس، وبدنا للوعد الأكبر، وراية تنضوي تحتها الجماهير. لقد قام ناشرو الديانة بتلوين بياض وسواد الأنبياء لتوسيع دائرة المستمعين. فكما أن اللافا حين تبرد تتحول إلى صخر، كذلك سقطت انطلاقة التبشير اللادهري في التشخيص المادي. فهل يخاطر في ذلك بفقدان روحه؟ إن روحا بدون بدن لم تنقذ أبدا إنسانا، فالاختيار الصعب عسير الحسم.

ثمة أمر معتاد في التواترات العقائدية : حين تنتج عن الكلمة أو النص الحقائقي المؤسسة الملائمة، كنيسة كانت أو دولة أو حزبا، وحين تنتشر رسالة الخلاص الأكبر أو الثورة (وهي المقابل الدنيوي للعصر الذهبي) خارج حدود دائرتها الفكرية الأولية، آنذاك تدخل الممارسات التصويرية إلى المشهد وتتنامى. فالأمر يبدو كما لو أن الانتقال إلى الممارسة كان يضطر رجال الدين إلى إشباع الليبدو البصري للعامة، ومن ثمة إلى زيادة حصة الإنساني في الإلاهي والتقليد في التجديد، وحصة ثقل الصور في رونق العلامات. فقد لعبت الطوائف المتسولة في القرن الثالث عشر ورقة الصورة ضد طبقة الإكليريكيين العالمة، وربحت المعركة. وبهذا حرك الفرانسسكيون والدومنييكان المسيحية من جديد.

تبدو كل الهزات الشعبية في تاريخ الغرب (من الحروب الصليبية إلى الثورة الفرنسية) كما لو كانت عبارة عن انفجارات تصاويرية iconographique. إنها انبثاقات يصعب التحكم فيها. فقد تصاحبت الثورة الفرنسية بركام أو طوفان من الإنتاجات العفوية، من ملصقات وكاريكاتور وديكورات ولوحات مائية، وأوراق اللعب، لكن داڤيد ورففقؤه قد حظوا بدعوة الحكومة. فقد قامت لجنة الخلاص الشعبي، سنة 1973، بتعبئة

الرسامين والنحاتين، وبتوزيع الدمغات والصور الكاريكاتورية قصد إيقاظ الروح الشعبية و"إثارة حمية الشعب الأمي والساذج". سوف نجد حمى الصور نفسها في روسيا بعد 1917 (فالشيوعية تتمثل في كلام ماركس ومعه كهرباء الصور)، وفي باريس 1968، على الجدران وفي مراسم مدرسة الفنون الجميلة (وقد بدأ العمل على جمعها الآن).

وسواء تعلق الأمر بطقس عِبادي أو بعمل تحريضي أو بعمل تجاري، فإننا نجد أن الصورة في كل عصر للدعاية الاجتماعية تلعب الدور الكانطي للخُطاطية المتعالية. إنها بترجمتها للفكرة المجردة إلى معطى محسوس تجعل المفهوم محركا والمبدأ ديناميا. فالتصاوير هي الوسيلة العاشقة للأسطورة المحركة. وحتى القرار الترميزي والنخبوي وذو الطابع "اليهوداني" المتمثل في تقديس العقل أو الوجود المطلق، سنة 1793، لا يدخل حيز التنفيذ إلا في تشخيص هذه الوحدة في شكل مواطنة شابة راكبة عربة بصورتها وجسدها. إنّ القوة الغنائية للصورة لا تغيب عن أذهان أكثر اليعاقبة مثقفية ؛ كما أن دخول الصورة للحلبة وأخذ مكانها في لعبة القوى يعني إعداد الجيش العتيق للرغبة في الحرب، وتنشيط العُدّة الخالدة للهذيان المتمثلة في الأماثيل والتشاخيص والصور الشخصية والرموز المصوّرة. ومن ثمة تأتي قرارات الإعدام حرقا وحروب ترسانات المجد. فلا يتم تحطيم أصنام العهد البائد إلا لفرض أصنام العهد الجديد. إن محطمي تماثيل لينين في موسكو، سنة 1989، هم المدافعون عن الكنائس سنة 1992 : ففي الغرب لا تظل قواعد التماثيل المحطمة فارغة لمدة طويلة.

ثورة العقيدة

الصورة أكثر عدوى وأكثر وباء من الكتابة. لكن، في ما وراء فضائلها المعروفة التي لا تجعل منها في حدود معينة سوى وسيلة إعادة الخلق التدويني والتعليمي، فهي تملك موهبة رئيسية تكمن في صنع لُحمة المجموعة المؤمنة، وذلك بمماهاة الأفراد بالصورة المركزية للمجموعة. فلا وجود لجماهير منظمة بدون سِنادات بصرية تُمكِّن من الالتحام كالصليب والقسّ والراية الحمراء. فحيثما تنهض الجماهير في الغرب، فإن الطوافات والمسيرات والتجمعات تُشْهر صورة القديس أو الزعيم أو المسيح أو كارل ماركس. بل إن بعض أعضاء الإكليروس، المتعصبين للكلمة المفقودة، حانقون ضد عودة الشعوذات البدائية. فهم لا يدركون أن نصّا بدون صور عبارة عن نظرية من دون تطبيق. إنه الرسالة بدون بريد، أو العقيدة التحررية بدون التعاليم أو القسس، أو الطوباوية الاجتماعية من دون "العمل التنظيمي الاجتماعي" : أي أنها فعل ثقافي لا فعل سياسي. . .

يمكن تفسير التّلاحم الأخروي اليهودي باليقين الانتمائي المتواتر عن الأم وروابط الدم. أما المسيحيون فإنهم لا يشكلون شعبا. فهناك ليس ثمة من تكوين عرقي للألوهية. وكل شيء يتطلب الزّج والإدماج والفهم بقوة اليد والتبشير والصورة. وبما أن الكتابة غير كافية فمن اللازم اللجوء إلى الدعاية والتبشير.

قد يقتل الحرف الروح، لكن الصورة تحيي الحرف، كما يحيي التمثيل بالصورة التعليم والأسطورة والإيديولوجيا. كانت الديانة المسيحية ستحوز على هذه القوة التّوسعية بدون استعمال للعجائبي والإعجازي، أي بدون فولكلور وإسراءات وتكاليل وبشارات، وبدون حوريات وحيوانات أسطورية، وبدون حوريات البحر والملائكة والتّنين. كيف يمكن الإقناع بوجود النار والجنة والبعث من دون منحها للرؤية العيانية؟ ومن دون الإضحاك والإبكاء وإدخال الرعشة للنفوس؟ انظروا مثلا "أنشودة ابتهال للسيدة العذراء"، حيث تأخذة الكلمة الأم الجاهلة للشاعر ڤيّون لتقول : "لتنظرْ في الدير حيث أنا/ صورة الجنة مرسومة بقيثاراتها ومزاهرها/ وصورة جهنم فيها يتدحرج الكافرون/ إحداهما تملأني رعبا / والأخرى تملأني غبطة وانشراحا". فالتطلب الشعبي للانفعالات كبير. والحال أن الصورة تذكير وانفعال في الآن نفسه. فهي تحرك الجماهير أكثر من الفكرة. وصورة القدْس وقبر السيد المسيح هما ما يجذب الناس نحو الأرض المقدسة. كما أن الكرامات المسيحية mirabilia هي التي حبَّبت في مسيح الرعاع. ليس ثمة الكثير من العجيب والغريب في التوراة، بما أن اليهودية لم تكن مطالبة بالتوسع والانتشار. أما المسيحية فكان عليها الانتشار وتعليم مبادىء الدين وتنظيم رعاياها خارج الدائرة الأصلية لظهورها. فليس من اليسير سياسة النفوس من غير صور، تلك العلامات الخارجية للولاية والشارات العمومية للسلطة.

إن ظهور الإيمان الشخصي في العالم الإثنولوجي للصورة، حيث يرث المرء آلهته من المدينة ومن قبيلته أو من وهاده، قد أبرز للسطح مشكلة لا سابق لها تتمثل في الثقة والاعتماد. كيف يمكن الإقناع بالعقيدة؟ فلا الإغريقي ولا اليهودي يؤمن بآلهته. فهي هناك، مثل البردي والتلّ الرملي والعشيرة والهواء الذي يستنشقانه. إنهما لا يطرحان على نفسيهما مشكلة الإيمان وإنما مشكلة الهوية. إن يهوه، كما هو حال زيوس، عبارة عن ذاكرة. أما يسوع المسيح فهو رهان. ومعرفة ما إذا كان الإغريق أو الرومان يعتقدون في أساطيرهم ليست مسألة ذات أهمية كبرى. بل من حقنا التساؤل إن كانت تلك المسألة وجيهة، وإن لم تكن مجرد تعميم مسيحي تمّ إسقاطه على العالم القديم. فزيوس أو جونون، وأخيلوس أو عوليس كانت آلهة تعيش "في أعالي الجو"، وفي التراث باعتبارها جزءا من الهبِة الطبيعية. وهي بمعنى ما لم تكن بحاجة لاعتقاد الناس

فيها كي توجد، مثلها في ذلك مثل جبل ڤيسو ومياه البحر المتوسط أو اللغة الإغريقية. هذه الآلهة، التي لا "ماضي" لها وُجدت دائما وأبدا. فهي لم تكن مضطرة لأخذ مكان آلهة أخرى أقدم منها زمنا أرسخ في الذاكرة الشعبية أو أكثر أهلا للثقة. أما المسيح فهو قادم جديد، ولا وجود له بذاته، إذ لا شيء ماديا يشهد على وجوده. فهو يتكون من اعتقادي فيه ومن إيماني ووثوقي بوجوده. وما إن ينمحي ذلك الاعتقاد، حتى يمنحي وجوده بدوره. إن مسألة الإيمان هنا تكوينية لا تأملية. وبما أن لا شيء محدد مسبقا وأن الأمر يتطلب إدخال الناس في الديانة الجديدة أفواجا أفواجا، عبر الاعتقاد في فرضية معينة، فمن الضروري ممارسة الإقناع. لذا كان التجمع من أجل التبشير تجديدا غير مشهود في التاريخ الديني. فقد كان من الغرابة بحيث كان يشبه نغمة مرحة في أنشودة رتيبة أو محرّكا في سيل ماء.

حتى ظهور المسيحية كانت العقيدة تسبق الانتشار وتوجد في استقلال عنه. لكن مع المسيحية، أصبحت الدعاية والتبشير محركا وشرطا للعقيدة لا العكس. فالوسيط هو الرسالة. وهو جوهر المسيحية. والله لا يُعبد حيث يوجد الإنسان، وإنما يصاحب الإنسان حيثما حل وارتحل، "من أقصى بقاع الأرض إلى أقصاها". ومن الحواري إلى الوثني. ومن الأسقف إلى السجين. ومن المؤمن إلى الكافر. ومن باب إلى باب. ومن امرء إلى آخر. وليس من الغريب أن تكون هذه الديانة أول من فكّر في التواتر والإرسال وطرح إشكالية دورها التبشيري. وعالِم الاجتماع والباحث المعاصر اللذان يتحدثان عن "التواصل" من غير الإحالة إلى هذه التقنية وهذا اللاهوت يحرمان نفسيهما من إضاءة حاسمة.

وهي إضاءة راجعة لحكمة غير ظاهرة كلِّية. وخلال عدة قرون من الخلاف العقائدي والتعديلات برزت في الممارسة المسيحية للصورة، في النهاية، نقطة وسطى (بالرغم من أنها غير مضمونة ومتحركة بالنظر إلى تواجه القوى الموجودة آنذاك). وهي نقطة قد توحي بكتابة "رسالة في حسن استعمال الصورة موجهة إلى الأجيال الصاعدة". إنها أشبه بمضيق بين صحراء تحريم الصورة وواحة الصور الوثنية، قام بتعميقها كلٌّ على طريقته وبالتتابع، بعد المجمع الديني بنيسي Nicée الثانية. هؤلاء إذا ما نحن ذكرناهم تباعا هم : القسس من حاشية شارلمان وهم المؤمنون المعتدلون بالصورة الذين سوف تغدو كتبهم بمثابة مرجع للكنيسة اللاتينية في الغرب ؛ والقديس طوماس الإكويني ؛ ثم "وسطاء" القرن 16 ؛ وعاشقو السينما الكاثوليكيون في القرن الثاني. إن هذه الوضعية "الوسطية" ترفض تأليه الصورة لطابعها الوثني وتدين الاحتقار الذي يعبر عن رفض متعصب للعالم، وتقبل بالصورة كتوسط ضروري في الجانب التربوي والشعائري معا. إنها الصورة باعتبارها انتقالا نحو الإلاهي. هل يتعلق الأمر بالتّشدد الجانْسيني

أم بالإباحة الطرائقية. فبين تبشيرية مؤمنة بالكلمة الخالصة وذات مردودية سياسية ضئيلة، ونزعة جمالية ذات منحى وثني فعالة، ثمة تناقض يجعلهما طرفين أو قطبين يمكن أن نمثّل لهما بطرطوليان وسان برنار من جهة، ويوحنا الدمشقي ولويولا من جهة ثانية ؛ أو بالتجرد السّستيري وزجاج كنائسه الوحيد اللون وبياض عباءة مؤمنيه من ناحية، وبالزهو القوطي المشع من ناحية أخرى. وبين الطرفين ثمة التّماس وتطلُّب متبادل ودائم.

على المرء مراقبة إيروس، طبعا، وعدم الانصياع للفتنة الجسدية لكن من دون قطع الروابط مع الاقتصاد والممارسة. فالصورة اقتصادية لأنها توجز التفاسير وتختصر البراهين، "ذلك أن ترسيمةً مّا أفضل وأجدى ألف مرة من خطاب مطول". إنها تمكّن من تفادي الخسارة الخطية. كما أنها ذات طابع عملي لأنها تقْنع وبكُلفة أقل". إن القوة العاشقة للصورة إذن صالحة وطالحة في الآن نفسه. فهي خطر ليبيدي ووسيلة انتشار وذيوع. لذا، من اللازم كبت الخطر الأول من غير حرمان الناس من محاسن الميزة الثانية، أي ترويض سحر الصور من غير الانصياع لشِراكها. وهو أمر يسهُل قوله ويعْسر العمل به، خاصة وأن المسيحيين قد ورثوا عن الإغريق احتراما يتطيَّر من فاعلية الأصنام، مما يفسر انقباضهم من الأحلام وكل ما يتصل بها من أرواح شريرة ورؤى ليلية[11]. وبما أن كل تجاوز "يساري" في الرفض أو "يميني" في القبول بها كان يتطلب عقابا بالطلاق أو على العكس بالانشقاق، فقد كان على السلطات العقائدية مُداراة الشرور. فالتفاني المبالغ في التَّعبُّد بالصور يعني عودة التّطيُّرات السحرية والأصنام الإعجازية، وهو التطرف الذي يتطلب ردّ فعل يتمثل في الإصلاح الكنسي ومتطرِّفيه. أما عدم كفاية التعبد بها فيعني العزلة النسكية ذات الطابع المانوي أو الطهراني، مما ينجم عنه ترك المجال حرّا من دون رادع للشعوذة والسحر. لذا فإن الحكمة تتطلب شحذ الحواس من دون إثارتها، ونشر الديانة من غير تحريف. ولأجل ذلك من الضروري عدم الفصل بين التبشير والتصوير وإنما تلطيف الصورة المقدسة بالكلمة المقدسة. وإذا كان بالإمكان أخذ قرارات مجمع ترينتي Trente الغامضة في معنَيَيْها معاً، فذلك لأن اللَّبْس لا يمكنه، بل لا يلزمه، أن يُرْفَع بَتاتا. وروما تدين في العمق بديناميتها ذات الطابع الوثني التوحيدي لهذه الحيرة اللاهوتية. كما أن الفاتيكان الثاني قد كان في الماضي يقدم الكنيسة باعتبارها "صديقة الصورة و الفنون". إنها كانت بالتأكيد صديقة، لكنها لم تكن أبدا عشيقة أو عذراء هوجاء. بمعنى أن الكنيسة كانت مع الحق في الصورة لا مع أن تكون للصورة كل السُّلط. تلك هي مرة أخرى الحكمة الإغريقية الآتية عبر بيزنطة والتي تتبنّي شعار : "بلا إفراط أو تفريط".

لقد كانت تلك الحيرة حميمة وضرورية، وهي تفسر بالرغم من ألف عام من الدربة على التصوير تمزُّق الكاثوليكية الرومانية أمام ظهور السينما سنة 1895 ، كما كشف عن ذلك باحثان فرنسيان بخصوص فرنسا. فحين طُرح السؤال : "هل ينبغي ترك العروض الضوئية المتحركة للمُعادين للإكليروس من أتباع الرابطة التعليمية البروتستانتية، أم يمكن لرابطة الصحافة الكاثوليكية استعمالها لأغراض التبشير الجماهيري؟"، كان الجواب مزيجا من الحماس في القاعدة والرّيبة والحذر في قمة الهرم الكنسي.

منذ 1881، قام جان ماصّي مؤسس الرابطة التعليمية بإدماج عروض المصباح السحري في محاضراته الشعبية، معتبرا إياه "آلة حديثة تمكِّن من إنجاز عروض أمام حشد كبير وذي قيمة لم تُشهد من قبل أبدا" (حسب جاك وماري أندري). هكذا تحوّل مدرّسو العلمانية المستقبلية "محاضرين وعارضي أفلام" نظرا لتفانيهم في "السمو بالروح الشعبية". فهل تجاوزت الجمهوريةُ الكنيسة باستحواذها على البصري من جديد؟ فبدءا من 1907 تمّ التشارك بين الرابطة العلمانية وشركة پاثي للسينما قصد إدماج السينما في التربية الشعبية. بيد أن الأب بايّي، وهو تبشيري وخريج المدرسة البوليتقنية بباريس ومؤسس جريدة لاكروا (الصّليب) سنة 1883، كان قد أدرك قبل هذا التاريخ ضرورة المزج بين قوة المطبوع وسلطة الصورة، سواء كانت الصورة عبارة عن لوحة حفرية أو حجرية ملونة. بل إن هذا المناضل الكاثوليكي قد ابتكر منذ 1897 آلة عرض للسينما سمّاها الخالد. وقد كتب سنة 1903 في الجريدة نفسها : "لماذا لا تصبح الحقائق المسيحية الكبرى هكذا منشورة ومنتشرة ومُمَجّدة كما كانت عليه في زُجاجيات الكنائس واللوحات والتماثيل والجداريات؟" وكان الأب بايّي قد أسس حينها شعبة التصاوير imagerie"، أي التبشير الأعظم المصوّر، وكلّف الأب كُواسّاك، وهو خبير في البصريات، بإدارة مصلحة العروض ومعها أول مجلة شهرية متخصصة في العروض صدرت باسم : الفاتن.

هكذا نشأ الجدال حول "القسم الضوئي" الذي كان منتشرا آنذاك في الكنيسة : هل للقسّ المدرس الحق في استعمال اللقطات السينمائية في أماكن العبادة؟ فحيثما تمّ ذلك كان النجاح منقطع النظير. بل إن الناس شاهدوا في بعض الأسْقفيات، إضافة إلى فيلم عشق السيد المسيح المصور سنة 1897"مواعظ صوم ضوئية". وفي سنة 1912 فقط قامت روما، في شخص تجمعها المقدس وآبائها المبجّلين، بسن قرار يقضي بمنع العروض الضوئية في الكنائس. هكذا كفت الكنائس عن أن تكون قاعاتِنا السينمائية الأولى لتترك المكان لقاعات ريكس. وأصبحت القاعات السينمائية في الأحياء كنائسنا لا

العكس. غير أن ذلك لم يمنع كاثوليكيين فرنسيين متنورين من الإجابة بالإيجاب على السؤال الذي كان طرحه ضروريا آنذاك : "هل السينما ذات طابع أخلاقي؟"، وذلك ضدا على إجماع عامة الطبقة الميسورة. بل إنهم أضافوا : "إذا لم تكن السينما كذلك فعليها أن تصبح أخلاقية، وستتكفل نحن بذلك". ومنذ 1909، أنشأت مؤسسة الصحافة الكاثوليكية دارا للإنتاج، وبدأت ترسل الكاميرات لاستديوهاتها وتصور وتوزّع فيلم عشق السيد المسيح. وحسب جريدة الفاتن (1912) "فإن مقطوعة سينمائية أو فيلما مبرمجا يغدوان مثل هزة كهربائية، بحيث إن ارتياد الجماهير لتلك التجمعات يتزايد ويرتفع". أمّا الأب كواسّاك فقد ترك الجريدة ليؤسس سنة 1919 مجلة "سِنيوبْس" الناطقة الرسمية باسم الصناعة السينمائية. وفي عام 1925 قام بإصدار أول كتاب عن تاريخ السينماتوغراف.

الرهان الاستراتيجي

جاء تحريم التصوير من الشرق. ثم انغرس في الإسكندرية وأنتيوشة، ووصل إلى العالم الإغريقي، بيد أنه لم يجد موطئا له لا في روما ولا في مملكة الفرانكاويين. أما الانشقاق الأكبر بين روما والقسطنطينية فإنه لا يعود إلى الأيقونة وإنما إلى المشكلة اللاهوتية التالية : هل ينحدر الروح القدس من الأب والابن أم أن مصدره هو الابن؟ غير أن المواقف التصويرية كانت قد بدأت في وضع خط فاصل بين غرب أكثر انغماسا في السياسة وأكثر حركية واهتماما بالمظهر، وشرق أكثر تصوفا وجامد ومن ثمة أقل اهتماما بالفعل منه بالوجود. وسواء كان ذلك فضيلة أم رذيلة، فإن همّ الغرب كان يتمثل في تحويل حالة مّا إلى فعل، ولم يكن لهذه الدينامية إلا أن تمر بالصورة، باعتبارها مصدرا للطاقة ووسيلة للفعل في الآن نفسه. لقد كان لهرطقيّي الصورة رهان الأولوية الدهرية. وقد نصّ مَجْمَع نيسي سنة 787 على أن نشر الصورة وتناقُلها مهمة تخصّ الكنيسة، "ووحده الفن (أي الإنجاز) يعود إلى الرسامين".

لم تعرف الصورة الحرية في بيزنطة، فقد كان لها من السلطة ما يصعب معه تركُها بين أيدي أيّ غريب (فتسامح الأمير كان يرتبط عموما بضعف ما يتمُّ التسامح بصدده). لقد كانت الصورة الملوّنة أفضل من النص، إذ كانت تترك الرعاع والقرويين فاغري الفاه. كما أن الرفض اللاهوتي كان أيضا عبارة عن تمرُّد للإكليروس المدني على الإكليروس النظامي الذي يملك لوحده حق استعمال الصور المباحة. ولم تتساهل المؤسسة الإكليركية إلا بصعوبة في حقّها في مراقبة الصورة وتسْنين وضبط العمل الأيقوني. وقد كان لها في ذلك مبرراتها : أليس من الضروري ضبط القوى الغيبية

وضمان التماثُل مع النموذج؟ بل، ألا يعني عدم وضع هذا الخزان من القوة في خدمة العقيدة الحقة وضعه بين أيادي الشيطان؟ إن التحكم في ورشات التصوير كان يعني بالنسبة للأمبراطورية، كما في ما بعد بالنسبة للسلطات المدنية الأولى في الغرب، التحكم في أحد الدعامات الحاسمة للهيمنة. هكذا تداخلت السياسة واللاهوت بشكل محتوم.

ليس من المدهش في شيء أن يمر تمجيد الخالق دائما أمامنا في شكل صور، من النقود والميداليات إلى تماثيل الأمير، مرورا بأنصاب الأمبراطور وهي تنشُر وتعظِّم من هالته حتى الأقاصي. إنها تعبير عن الحظوة والخنوع في الآن نفسه. هل كان محطِّمو الأصنام البيزنطيون في القرن 11، والفرنسيون في القرن 16، يهاجمون المبدأ الدَّنِس للتّمثيل الإلاهي، أم العسف الذي يمارسه محصِّلو فائض القيمة والضرائب؟ لم يكن لثائري كومونة باريس من حساب يصفّونه مع نصب ڤاندوم وإنما كان لهم حساب مع آل بونابارت. وكذلك كان أمر التمثال المنصوب أمام مقر المخابرات السوڤياتية بموسكو.

لنعبّر عن الأمر بصيغة أخرى : إن النزعة الروحانية المطلقة هي التي تمارس الإعدام على الصور، فيما أن الغرب ظل مقاوما للتطرّفات الروحانية. وقد تطلب منه ذلك وقتا طويلا، كما يفسر ذلك -حوالي 820 للميلاد- نيسفور البّاترياريش القسطنطيني، أب الكنيسة المؤمنة بالصور، الذي تمّ نفيه من قِبَل الأمبراطور المعادي للتصوير ليون الرابع. وقد كان نيسفور يسعى إلى فرض عدم التمييز بين الدنيوي والروحاني وبين الأمبراطورية والكنيسة. فهو كان يرى في معاداة التصوير وتحريمه ما نسمّيه اليوم "مسعى كليانيا" ومسّاً بالعمل الإلاهي المتمثل في خلاص البشر على يد المسيح. فالصورة، باعتبارها وساطة بين السماء والأرض، تحمينا من النظامية المطلقة ومن الفوضوية. فهي تضمن وحدة السّلطتين معا لأنها تربط بينهما من دون المزج بينهما، ولأنها تترك بينهما فجوة تماسٍّ. لهذا كانت الصورة بوصفها وساطة بمثابة مصدر للعلمانية وسط عالمنا، وغدت في ما بعد ضمانة ضد هيمنة التّعصب المفْرط. فليس ثمة أكثر خنقا من ديانة كتاب تريد تطبيق الروح حرفيا من دون مجازات وبلا هوامش للتأويل. إن الصورة تؤثّث فاصلا بين القانون والعقيدة، وهو فضاء صغير للشطحات الفردية يمكّن المرء من التنفس. ذلك أن تشخيص المطلق يمكّن قبْليا من التخفيف من إطلاقيته ومن ثمّ من تبعيده. فحيثما كان ثمة صور للإلاهي ثمة تفاوض معين بين الإنسان وإلاهه.

هل يتعلق الأمر بإرادة قوة خاصة نُذرت الغربيين أكثر من غيرهم للتصوير؟ وهل كان بإمكانهم غير تملّك هذه القوة الحربية؟ في أيامنا هذه يدخل رئيس "خليّة التواصل"

مكتب رئيس الجمهورية ليفْصح له بصوت جهوري وهو يلوِّح بنتائج آخر استطلاع للرأي : "لقد حان الوقت لكي نسلِّح أنفسنا باستراتيجية الصورة". وهذا الوقت قد حان منذ أكثر من ألف عام. أيُّ نبيل، مهما صغر شأنه، سليل تفسُّخ محافظات الأمبراطورية، لم يهتم بمصلحته الأكيدة في تناقل الصور وفي الإكثار من صوره الخاصة، سيما أن الصور كانت نادرة؟ متى لم يهتم الملوك، منذ شارلماني، بتنظيم عماد التأثير هذا وجره لمصلحتهم ومراقبته؟ ثمة كل أسبوع ندوة حكومية تجري في أحد قصور الناحية حول "المشهد السمعي البصري". والندوة التي يديرها هذا الأسبوع وزيرُنا في الاتصال قد لا تكون بنفس جدية وزخْم "الندوة" حول الصور التي دعا إليها مجلس الوصاية على العرش في "سان جرمان أون لاي" بضواحي باريس. وقد دامت الندوة عدة أيام مليئة بالنقاش المنهجي الذي تواجه فيه لاهوتيو وبروتستانتيو السوربون، موكلين الحكم بينهم للملك، وخارجين في النهاية بصكوك براءة.

إن القطيعة نهائيا مع الصورة بذْخٌ لا يمكن لأي رجل سلطة أن يبيحه لنفسه حتى ولو كان من أتباع الكلمة لوحدها. لقد كان لوثر سياسيا محنكا يكنُّ احتراما كبيرا للنظام القائم، بحيث لم يتجه نحو معاداة التصوير التي كان ينادي بها بعض أنصاره اليساريين. فهو كان يوارب ويلح على الطابع التربوي للصورة باعتبارها مكملا ضروريا للكلام الإلاهي، ويميز بدقة بين المسيح وصلب المسيح. وبهذا فهو يحرص على أن يظل صديقا لكْراناش (الذي أنجز تصاوير ومنمنمات مصاحبة لترجمته للعهد الجديد إلى الألمانية) وللفنان دورر Dürer. وهو يعرف أكثر من البابوية بأن السلطة تُمْتَلك يسارا لكنها تُمارس في الوسط عبر وساطة اللوحات الحفرية الدينية. وبما أنه تعب من توبيخ المتنوِّرين والطهرانيين وهادمي الصور المتعصبين من معسكره نفسه، فقد فرض على السلطات القائمة إبادتهم إبادة صامتة. وبالرغم من أن كالڤين كان أكثر صرامة فإنه قد حافظ على لبْس حذر : فعدا صور القديسين وأماكن العبادة تمت إباحة الاستعمال الخصوصي والدنيوي للصور. لم يكن إذن لمؤسس دولة أن يقوم بغير ذلك. فمشكلة التشكيل هي مشكلة الدولة. لنذكّر، بالرغم من أن الأمر قد يبدو خرافة أو مُزحة، أن الرسامين والأطباء والصيادلة كانوا في فلورنسا، وحتى حدود 1378، ينضوون تحت الرابطة المهنية نفسها، لأن "عملهم كان يهمّ حياة الدولة".

إن من ينقل للآخرين صورة يُخضِع بريئا. وقد استغلت الثيوقراطيات الأولى هذا النفوذ بشطط أحيانا. وبما أن الكتابة ذات طابع اجتماعي وضيع، مرتبط بتجارة الخيرات كما بإخضاع الناس، فإنها كانت تصلح للحساب والخزن والتبادل. ولا تنفجر الثورة

الهجائية إلا في المجتمعات المنفتحة وما قبل الديمقراطية، كبلاد الفينيقيين والإغريق. وإذا كان الخط الهيروغليفي قد تحوّل إلى خط ديموطي شعبي فإن الجداريات المصرية قد ظلت كهنوتية. لقد كانت الصورة هي الأولى في جنيالوجية الهيمنة ثم جاء "نظام الكتاب" ليحُدَّ من تلك الهيمنة، فهل ستستعيد مشروعيتها الضائعة في عصر الشاشة؟ ألم تعد سلسلة الأيقونة والشاشة، بعد "الحرب الحرفية"، الرهان الأكبر لمعارك القوة والنفوذ؟ فباعتبارها أسرع في الالتقاط وأكثر تأثيرا وأكثر قابلية للتذكر من النص ومتحررة من مادية السّنادات، وأكثر حركية بفعل اللاقطات الهوائية والمحطات الفضائية، فإنها تغطي الكوكب الأرضي ليل نهار وتغمر الناس فرحا وتشويقا. وعلى غرار ما قال شيروكي Cherokee : "لقد أخضع البيض الهنود الحمر بالكحول أكثر من إخضاعهم لهم بالسلاح"، يمكن القول بأن عاصمة العواصم قد نوّمت الوافدين عليها وكسبت محبتهم، بلا شعور منها ومنهم، بالشاشة أكثر منها بالدولار. هكذا يمر التسلسل الرمزي مجدّدا عبر الأسْر المتخيل. وبشكل يعادل أو بالأحرى يفوق أخبار شبكة السي إن إن ومجلة الأخبار، ها هي المسلسلات القصيرة والطويلة والأغاني المصورة تنفذ إلى مسامّ الترابطات والقطائع الكبرى للشعوب. كما أن السيادة النقدية بدأت تنمحي لصالح السيادة المتخيّلة. ولهزم المال، على المرء اليوم صنع الصور وصنع صورته. فكم هي البلدان التي لا تزال تحتفظ إلى اليوم بنفوذها وحظوتها القديمة أو على الأقل بإمكاناتها في البث؟

خلال الثلاثينيّات، وأمريكا مهمومة بالصورة وبتنشيط الاقتصاد، قامت إدارة العصر الجديد من خلال سكرتاريتها في الشؤون الفلاحية، بطلب تحقيق فوتوغرافي موسّع عن بؤس البقاع القصيّة من البلد، لكن عبر التأكيد على طابعها النبيل والبطولي. وقد كانت مهمة هذا العمل الوثائقي تكمن في "التوجه إلى الفلاحين قصد تبليغهم خطابا يعْلن نهايتهم. وهو لهذا الهدف يمزج بين صور الحداثة والتراث، رابطا بصريا بين فكرة التقدم المحتوم وجوهر أمريكا الخالدة"[12].

وبعد نصف قرن من عملية إعاقة الليبرالية هذه، لم يعد رهان حروب صورنا يكمن في تحقيق الإجماع الداخلي للولايات المتحدة وإنما غدا هو جوهر الذاتية العالمية. إنه يتجاوز البديل والتناوبات المرحلية للنزعة التدخُلية والعازلة لدى العمّ سام. لقد غدا ذاك الرهان آلية واستراتيجية في الآن نفسه. وغدا امتلاك تقنيات الفرجة والترفيه العالمي واجبا من واجبات الزعامة. فالشيء المضاف الذي يمكّن من تحويل التفوق الاقتصادي إلى هيمنة سياسية هو القوة العسكرية ذات الحرية في الاستعمال من جهة، ومدفعية الصور من جهة أخرى. وفي انتظار التفوق الاقتصادي قام اليابان

منذ زمن بمباشرة خطّة الإدراكات الكونية. من يدري اليوم إذا ما كان الرسم المواجه لعنوان كتاب هوبز من نوع عالمي **"ليڤياتان 2000"**، الذي يمثل قلعة وكاتدرائية وسيفا حسب طبعة 1651، سيكون عبارة صورة تُرادف بين الصاروخ الحربي ووالت ديزْني؟

وكما أن عصر الكتابة الأوروبي قد أفضى إلى دمقرطة الكتاب، وهي السيرورة التي استمرت لقرون عديدة حتى **محو الأمية** من عموم أوروبا، فإن عصر الشاشة الأمريكي قد أفضى إلى دمقرطة الصورة، هذه المرة خلال عشريات قليلة، حتى غدت الأرض **مجالا مرئيا**، في انتظار أن يتم جعلها إلكترونية كلية (وهو الأمر الذي لا ينفي في العصر الأول حالات من الجهل وفي الثاني حالات من اللامرئية avisualisme).
فقد وصل الكتاب إلى كل الناس فقراء أو أغنياء، كما تصل الصورة الآن إليهم كلّهم حاكمين أو محكومين. بيد أن مراقبة الصور الفعلية الآن بالاستوديوهات والإدارات الدولية قد غيّر من خارطة الهيمنة وأعاد تشكيل مجالات التواصل. وبما أن الانتقال من الثقافة الشفوية إلى الثقافة المكتوبة قد حقّق قفزة بالتوحيد الوطني للمجالات المحلية عبر إبادة اللهجات الجهوية، فإن الانتقال إلى الثقافة البصرية الجديدة قد حقق قفزة بالتوحيد العالمي للمنظورات عبر إبادة الصناعات الوطنية للمتخيّل. ففي الوقت الذي كانت فيه اللغة هي العامل الأول للتأثير لم تألُ باريس جهدا في حرمان الأعراق التي تتكون منها المملكة الفرنسية من كلماتها كي تتكلم كلها لغة الملك. لكن ما إن هجَر التّأثير والنّفوذ اللغة حتى غدت الأمم محرومة من نظْرتها الخاصة كي ترى العالم بأعْين أمريكية. وإذا كانت النهضة الأولى تتمثّل في إنجاز معجم وحيد لكل الناس للغة الوطنية، فإن النهضة الثّانية تتمثّل في صُنع مرآة وحيدة لكل الناس هي سينما الأمبراطورية، باعتبارها "لغتنا الفرنسية".

الهوامش

1- **Pierre Prigent**, *L'Image dans le judaïsme*, du IIe au VI siècle, Genève, Lbor et Fides, 1991.
2- **Marie-José Baudinet**, "L'Incarnation, l'image, la voix", *Esprit*, Juillet/août 1982, p. 188.

1- كما يقوم بذلك انطلاقا من فرويد وفي مؤلف رائع :

J.- J. Goux, *Les Iconoclastes*, Editions du Seuil, 1978.

3- انظر :

F. Boesfpflug et N. Lossky, *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Editions du Cerf, 1987, et la traduction du décret, p. 33.

4- **Marie-José Baudinet**, "La relation iconique à Bysance au IX^{e} siècle d'après Nicéphore le patriarche", in *Les études philosophiques*, n° 1, 1978.

5- اقرأ بهذا الصدد :

Jacques Perrault, *La Logique de l'usage. Essai sur les machines à communiquer*, Paris, Flammarion, 1989.

6- **Paul Thibaud**, "L'enseigne de Gersaint", *Esprit*, septembre 1984.
Olivier Mongin, *La peur du vide*, Paris, Editions du Seuil, 1991.
7- ***Esthétique***, tome 1, traduction de S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1945, p. 63.

8- انظر :

Jurgis Baltrusaïtis, *Le Miroir. Révélations, science fiction et fallacies*, Paris, Elmayan-Le Seuil, 1978.

9- **Jean Clair**, *De l'invention simultanée de la pénicilline et l'Action painting*, Paris, L'Echoppe, 1990.

10- انظر الفصل الذي يحمل عنوان : "المسيحية والأحلام" من :

Jacques Le Goff, *L'Imaginaire médiéval*, Gallimard, 1985.

11- **Jacques et Marie André**, *Le Rôle des projections lumineuses dans la pastorale catholique française* (1895-1914), Université de Laval-Québec, Paris juin 1990.

وهو الكتاب الذي نستقي منه المعلومات التي سنوردها لاحقا. وانظر، بصدد الموضوع نفسه المؤلفات السالفة الذكر لجاك پيريو.

12- Intervention **de Jean Kempf** (Université de Rouen) au colloque "Communication et photographie" (Ecole Estienne, mars 1991). *Les années noires*, photo poche, Paris, 1983.

الفصل الرابع
نحو مادية دينية

أكاد لا أحتمل الثقل الذهبي للمتاحف، تلكمُ السفينة العظيمة.
فكم تحادثني أعمال بيكاسو أكثر من أفواهها المخرومة.
جان كوكتو

◆◆◆

جرت العادة أن يدير علم الجمال ظهره للتقنية . إنه طلاق مؤسِّس منحه كانط حظوة كبرى . ولكي نؤكد ترابط المادي والروحي في الصورة ، علينا باللجوء إلى علم متعدد المباحث هو الوسائطية . فهي برفعها لعائق النزعة الإنسانية ، التي لا تقبل بأن تكون الذات وموضوعاتها امتدادا لبعضها البعض ، تمكننا من نظرة منسجمة لمتغيرات الفاعلية الأيقونية .

◆◆◆

التحدي الوسائطي

يبدو أننا نخلط خلطا فظيعا بين الأجناس والأمكنة والعصور. فقد كنا نتحدث في اللاهوت، وها نحن نصل إلى مجال السياسة، فيما كنا نتحدث من لحظة خلت عن الفن والأسلوب. فما هذا الخطاب؟ إنه غير خالص ؛ نعم لأنه يوجد في مجال تقاطع حقول متعددة. لكنه مع ذلك خطاب منسجم. فالوسائطية تسعى إلى أن تجعل من الخلط بين الأجناس نسقا، أي خليطا له مبرراته، حتى ولو كانت مضطرة بفعل العادة إلى أن تصنع الجديد من القديم، أي من المقولات المبنيّة مُسبقا والمعزولة (ك"السياسة" و"الفن" و"اللاهوت". . . الخ)

وليس من الخطإ أن تطرح ممارسات الصورة، في الآن نفسه، سؤالا تقنيا من قبيل : كيف تتم صناعة الصورة؟ وما هي المواد والمسافات والأرضيات التي تستعملها؟

وأي مكان للعرض وأي تعليم تستلزم؟ وهي تطرح كذلك سؤالا **رمزيا** هو : أي معنى تطلقه الصورة؟ وما هي الأطراف التي توجد بينها؟ ثم أخيرا سؤالا **سياسيا** : أي سلطة للصورة، ومن يراقبها وما هي وجهتها؟ لقد كانت للمعارك الكبرى التي دارت حول الصورة هذه الأبعاد الثلاثة، ولهذا رمت بالرهبان والصناع والجنود معا في حلبة المصارعة القاتلة. فالصورة المصنوعة هي في الآن نفسه منتوج ووسيلة عمل ودلالة. لقد مثُل فيرونيز Veronèse أمام محاكم التفتيش ليبرّر أمامها الحضور الدّنس للمهرجين والأنذال قرب المسيح في لوحته : **زفاف كانا**. فهل نعتبر ما قام به "تركيبا متسرعا"؟ إن تاريخا للبصر يلزم أن يكون مرتبطا أشد ارتباط بهذه الوجوه المتعددة والمختلفة التي يكون كل واحد منها موضوعا لمبحث مستقل واستقلالي ؛ ذلك أن **تاريخ الفن** يبحث في تقنيات الصنعة وآثار الأساليب والمدارس والاتجاهات. وتبحث **الأيقونيات** l'iconologie أو السيميائيات في الطابع الرمزي للأعمال الفنية (إما بتفسير الصورة وإضاءة جوانبها الغامضة بوسطها الثقافي، وإما بالتحليل الداخلي للأشكال). أما **تاريخ الذهنيات** فإنه يبحث في التأثيرات وموقع الصور في المجتمع. تلك هي تقسيمات العمل الأكاديمي، إنها تعمل بالتجريد وتجزيء الواقع. وهي تقطيعات ضرورية من الناحية العلمية، غير أن مساوئها تكمن في طمس المفاصل التي توحّد في ما بينها. إن السبب يكمن في أن كل محور يفعل في المحورين الآخرين ويتفاعل معهما. فالصورة، حين تغيّر من طابعها (تقنيتها)، لا تحافظ على نفس الآثار (السياسية) ولا على نفس الوظيفة (الرمزية). وإذا كان تاريخ الروحانيات عسكريا، وتاريخ الأمبراطوريات دينيا، فإن الاثنين لهما قاعدة تقنية. إن هذا المضلع الثلاثي السطح الذي ترتبط فيه خصائص وأبعاد كل سطح بخصائص الوجهين الآخرين هو ما يسمى **المركَّب الوسائطي**. أما وضع الوجوه الثلاثة تحت الضغط فإنه يتمُّ بلَحم المحاور والأقطاب الثلاثة بعضها ببعض. وما نتوق إليه هو التمكن من عكس السطوح المرجعية الثلاثة بكل أبعادها ونتوءاتها وبشكل شفاف على الفضاء كما نفعل ذلك في الحاسوب، وذلك بتغيير زوايا النظر والمنظورات، لكن من غير فسخ لوحدتها. فضرورات الكتابة الخطية وحدها هي التي تبرر تناولنا لمتغيرات البصر فصلا بفصل.

إن ما يشتغل (في العمل الرمزي) نادرا ما يحظى بالأهمية اللازمة (في التقارير الفلسفية). أليس بإمكاننا عكس هذه الخطوة وتبئير نظرنا على كل ما يغيّر واقعا معينا **بتوسيطه** لأقطاب متعارضاته. لهذا فمقاربتنا هذه تسعى إلى نقل الأهمية ومنحها لكل ما هو بيْني، ذلك لأنها مقاربة مخترقة للنزعات الوطنية والانضباطية وللتقسيمات الراهنة للمعرفة، وبعيدة كل البعد عن الفكر الثنائي الذي يعسْكر في المواجهة العقيمة

بين النفس والجسم والمادة والروح والعلامات والأشياء والداخل والخارج. فهي تستقر، من ثمّة، في الفواصل وتسائل المؤوِّلين والوسطاء. ففي مجال يسمى "أفكارا"، سواء كانت مكتوبة أو مطبوعة، تم في ما سبق محاولة وضع التحليل المادي للأجهزة الدينية والإيديولوجية، وهي الموضوع التقليدي ل"للعلوم الأخلاقية" مع التحليل الأخلاقي لأجهزة الإرسال، وهي الموضوع التقليدي ل"تاريخ التقنيات"، في وضعية تقاطع. بالشكل نفسه، نرغب نحن في مجال الصور، سواء كانت يدوية أو صناعية، الملاقحة بين **التحولات التقنية والأوساط السوسيولوجية والثوابت الأسطورية للمتخيل** .

إنه تمرين شديد الصعوبة لأن الآلات والأساطير لا تتعايش بأمان. فالتاريخ السعيد، المتحرك والتطوري لعلاقتنا بالأشياء (التقدم الصارخ للعلوم والتقنيات) يدير الظهر للتاريخ المُتعْتع والعُصابي والشقي، أي لتلك الزاوية المظلمة التي لا نمسك بها أبدا باعتبارها شيئا. تلك الزاوية التي لا نكف عن السعي نحو تسليط الضوء عليها، مُسائلين باستمرار صور العالم كلها. لهذا فإن هذا البحث لا يمكنه أن يندرج في أي "خانة" تتصل أكاديميّا بعالم الصور، فلسفةً كانت أو تاريخا أو نقدا أو علم نفس أو علم اجتماع أو سيميولوجيا. ولأن مقاربتنا تظل صديقة لكل واحدة منها فإنها لا ترتبط بأي منها بل تأخذ من كل خانة محاسنها.

إننا نسمي "وسائطية" médiologie المبحث الذي يتكلف بالكشف عن نقط لقاء وتوحيد التقنية والسياسة والتصوف. فبعيدا عن لوازم البصر التقنية، يمكن لهذا المبحث الجامع interdisciplinaire أخيرا تناول تكنولوجيات المقدس (بتحرير المصطلح الأخير من كل إيحاءاته الخارقة أو العقائدية). فالإحساس بالمقدّس لا يخلو من شوائب التطور التقني.

لقد أخذنا طريق مادية دينية (فنحن على علم بأن الديانات هي أكثر مادية مما نعتقد وبأنها تجهل هي نفسها ذلك)، بالرغم أن من هذا التعبير له في آذاننا الصماء وقْع ثنائيات لها آلاف السنين. إنه طريق "مادي" لأنه من الواضح لكل واحد يراقب الإرسال الرمزي أن الأدنى هو "خلاص" الأعلى وأن في المادة "خلاص" الروح. أليس الأعلى والروح، إذا ما هما ظلا من دون سندٍ مادي، محكومين بهباء اللحظة وبالطابع المحلي للصوت والحركة غير القابل للتناقل. وهو طريق "ديني" لأن الرمزي، لغةً ووظيفةً هو ما يربط بين الإنسان وأخيه الإنسان. من المستحيل إذن فهم الصور من دون الخلط بين مجالي الروح والجسد. (وإنه لذو طابع أعراضي أن يلجأ ماركسي من قبيل والتر بنيامين إلى استعمال معجم "روحاني" لتحليل العمل الفني. فماذا تعني هالته aura الشهيرة

غيرَ المادة المحسوسة للروح، إلا إذا تعلق الأمر بالروح المحسوسة للجسم، إذ أن الكلمة اللاتينية aura تعني النفْس والنفَس والتنفّس؟).

لقد كان للإغريق الحق في التمييز مفاهيميا بين فعل الإنسان الذي يقع على الإنسان (فسموه بْراكسيس) وفعل الإنسان في الطبيعة (الذي سموه techné). إنها أفعال لا تحيل على نفس القوانين، وتقع في زمنين مختلفين. بيد أننا لا نستطيع واقعيا حجزهما في خانتين محكمتين، فلا رمز يكون فاعلا ولا يخضع بالتالي للإرسال، ولأن صيغ إرسال العلامات وسندها المادي لم تبْدُ لنا أبدا تنويعا "للفاعلية" الثابتة. إن هذا يعني أن الفعل الرمزي يتطلب عملية تقنية، سواء كان تمفصلا صوتيا أو حركيا أو كتابة مرئية، أي كل وسائل النشر التي تتطلب عملا ماديا على مادة.

فكلمة religion (ديانة) في اللاتينية لها مصدران : religare وتعني رَبَط و relegere وتعني جَمَع. ألا يمكننا نحن المصالحة بينهما باعتبارنا أن الرابطة الرمزية التي تنشأ بين أفراد مجتمع مّا تختلف باختلاف النسق المادي لجمع آثار؟ وسواء تعلق الأمر بثقافة شفوية أو مخطوطة أو مطبوعة أو سمعية بصرية أو إعلامية فإنها كلها عوامل للانسجام الاجتماعي. غير أن النسيج الترابطي بين المجتمعات الإنسانية ليس هو نفسه، وذلك تبعا لكون الكرامة الدينية والعمل العظيم تحافظ عليها ذاكرة جماعية أو شريط مغناطيسي أو أقراص إلكترونية. وإذا ما نحن ربطنا أكثر بين الذاكرات المادية (التي تنطبع عليها متواليات الآثار) والذهنيات الجماعية، وبين المجموعات البشرية والتواصلات، وبين جسم المجتمعات وروحها، فما الذي سيقع؟ إن أداة العطف هذه التي ماتزال كثيفة التركيب هي التي نرغب في فتحها كما لو كانت صندوقا معتما.

الفعالية الرمزية

لنعد إلى منطلقنا، أي إلى دراسة طرق ووسائل الفعالية الرمزية. فمقصد المعنى يمكنه أن يتم سواء في الكلمات، مكتوبة كانت أو منطوقة، أو في الصور، مرسومة كانت أو منحوتة أو منقوشة. ففي كتابنا دروس في الوسائطية العامة[1]، وبعد أن تغيَّيْنا تأسيس تداوليات للفكرة في حقل اللغة، انتقلنا إلى تداوليات الصورة في مجال المحسوس. فهل تأتي الصور، بوصفها قوىً بعد الأفكار بوصفها قوىً كذلك؟

إنها "سلطة الصور"، وهو تعبير يلزم فهمه بداية في معناه المادي، أي في معنى "إنتاج الآثار" و"تغيير سلوك مّا". فكما أن ثمة كلمات تجرح وتقتل وتحمّس وتخفف عن النفس. . . الخ، كذلك ثمة صور تثير الغثيان والقشعريرة وتسيل اللعاب، وتساهم في انتخاب مرشح دون آخر. . . الخ. إنه ابتذال مُلْغز. فالإشهار التجاري يتعرض

للنقد نظرا لأثره الذي يُعتبر إغواء وإفسادا وإحراجا وتلويثا واحتلالا وتشريطا. . . الخ، وذلك انطلاقا من مصادرة على المطلوب لم يتم تبريرها أو شرحها إلا نادرا، وتتمثل في كونها تملك تأثيرا على الجمهور. وهواة الإشهار والمعادون له يتقاسمون على الأقل هذه الفكرة المسبقة. وكل واحد منهما يتظاهر بالعكس. وإذا كان علماء الاجتماع غير قادرين على القياس العلمي للتأثير المبتذل "للعنف في التلفزيون" على انحراف المراهقين، فإنهم مع ذلك يتفقون كلهم على القول بأن الصورة المبثوثة في تلفزيونات غيتوهات السود الأمريكيين قد كانت حافزا على وجود العصابات في ضواحي المدن الفرنسية الكبرى. إنها فعّالية عجيبة : فهذا أحد المراهقين المنحرفين، وقد تم القبض عليه وهو يمثل دور الزعيم في الضاحية الجنوبية لباريس، بعد أن داس راجلا، متجاوزا إشارتي ضوء أحمر وهو يستعرض سرعته بشكل جنوني يسأل القاضي : لماذا يملك رجال الشرطة في كاليفورنيا الحق في القتل ولا يسمح له هو بذلك. وهذا الخبر منشور في الجرائد في صفحة "الحوادث". وهو ما يجعلنا نستنتج أن الصورة ليست ضارة بطبيعتها، وإنما هي تغذي بجهد قليل أو كثير، في كل يوم يمدد الله به عمر الكون، نزوعا محاكاتيا لاشعوريا لدى المتفرجين. أكيد أن مشكل النماذج المتخيَّلة للتماهي ليس جديدا أو غريبا. فبإمكاننا الافتراض أن الشباب من قناصي البقر الوحشي في العصر الجليدي كانوا يخاطرون بلا جدوى نظرا لتأثرهم بالنقوش الحجرية. لكن قِدم لغْز مّا لا يفترض بالضرورة حلّه.

لقد اهتم الإنسان في الغالب بفعالية الكلمات أكثر من اهتمامه بفعالية الصور. فالمحلل النفسي والساحر يستأثران باهتمام الإثنولوجيين أكثر من التشكيليين وفناني الملصقات أو السينمائيين. وفي هذا المضمار غدت تحليلات ليفي ستراوس للشامان العامل بين ظهراني هنود الكونا Cuna في بّناما بمثابة قانون. فحين تجد المرأة الحامل صعوبة في وضع وليدها يتم اللجوء إلى الساحر. هكذا يدخل المولّد إلى كوخها ويغني ويرتل عند سريرها كلمات لها القدرة على الكشف عن رحمها وتوسيع مخرج الجنين. " إن المرور إلى التعبير اللغوي يحرر العملية النفسية من الحصار"[2]. إنها طبعا علاقة دال بمدلول، لا علاقة علة بمعلول. فما يمنح للفعل السحري فعاليته هو الاعتقاد المشترك بين الساحر والمريضة والعشيرة بكاملها في السحر. وإذا نحن لم نؤمن بفضائل التحليل النفسي قبل الاستلقاء على السرير التحليلي فهل يبقى للعلاج أي فعالية؟ وهل تمنح الرؤية إمكانية الانتقال إلى الفعل بطرق مشابهة؟ وهل بإمكاننا المقارنة بين عملية التصوير التي تتمثل في إعطاء السديم طابعا مرئيا ومنظما، و"العلاج الكلامي" talking cure المتمثل في تنظيم التشابك بين إحساسات غامضة ومتوالية حكائية مكونة من أساطير

معروفة. من الأكيد أن خرقة القديس التي تشفي من الأمراض، والنذر الذي يجلب التوبة لصاحبه والرسم الذي يرطب على المرء، وتمثال القديسة فيرونيكا الذي يضمن خلاص المرء بمجرد النظر إليه، كل هذا يفترض من الرائي فعل ثقة واعتقادا مسبقا ومسكوتا عنه.

ولا ننسى هنا الحالات الأقل حظا للفعالية الرمزية التي تضج بها جرائدنا.

في هايتي، تسمى عقوبة الطوق، التي كانت تمارس خلال الانتفاضات الشعبية الكبرى لسنة 1990 : "الأب لوبران". من أين جاءت فكرة حرق أتباع الحاكم أحياءً بوضع عجلة مشتعلة في رقابهم؟ إن مصدرها هو شريط إشهار تمّ تحويل مجراه بشكل عفوي. فقبل الأحداث بقليل ظهر على الشاشة أحد أعيان ب"ور ب"رانس عاصمة هايتي، وهو الأب لوبْران، وفي عنقه عجلة، وذلك في لوحة إشهارية للعجلات. لم يكن الرجل الطيب هذا، الذي ليس راهبا وإنما تاجرا بالجملة، أن يبيع سلعته بواسطة صور مدهشة. لكن المتفرجين استغلوا الإشهار لإشباع رغبتهم في انتقام قديم. فطرق الفعالية الأيقونية ليست بأقل استعصاء من طرق القضاء والقدر. فليس ثمة من صورة بريئة، لكن بالطبع لا وجود لصورة آثمة، لأن من يفرض على نفسه شيئا من خلالها هم نحن. فكما أن ليس هنا من تمثيل بصري يملك فعاليته في ذاته وبذاته، كذلك فإن مبدأ الفعالية لا يلزم البحث عنه في العين الإنسانية، وهي ليست أكثر من لاقط للأشعة، وإنما في المخ الذي يثوى وراءها. فالبصر ليس هو شبكة العين.

ترى الصقور أفضل منا لكنها لا تملك نظرة. كما أن الكلب لا يتعرف على صاحبه في الصورة. فالحيوان لا يحس بغير الأشياء التي تملك أمارات. إنه لا يفصل بين الحافز والموضوع الممثَّل (فالنمر لا يتعرف على مروضه إلا وهو واقف). الإنسان هو الثدييُّ الوحيد الذي يرى بشكل مضاعف. فشبكة العين ترسل إليه بصورة يحللها المخ ويمنحها دلالة. فهو يستطيع لذلك أن يرى، في أيقونة ما، قطعة الخشب المغطاة بخليط من الجير وأصفر البيض والورنيش والخُضاب، ومن خلالها الحضور المقدس للمسيح. إن أيقونة مّا تشكل إعلانا للإيمان، لكن" أي إدراك مهما صغر هو أيضا إعلان عن الإيمان وإن بدرجة أقل : فإلقاء نظرة يكون دائما رهانا. إن عملية **الإرسال** العصبي البيولوجي لحافز إخباري لا زالت لحد الآن غامضة. فما نعرفه هو أن العين ليست سوى جهاز لتحديد الاتجاه، فيما يقوم المخ ب"معالجة" الإشارات الضوئية. والصورة الضوئية تنتُج عن اشتغال ذهني توفر له شبكية العين ما يحتاجه من تموين، فيما تتكلف الأعصاب باستراتيجياته. إن الأعصاب هي التي تختار المعلومات، بحيث إننا **نعكس** المرئي بقدر ما نتلقاه. وبما أن لا وجود لثنائية بين الفيزيقي الخارجي (أي الأشعة الضوئية والأشكال

المدركة) والإدراك المعرفي الداخلي (أي الهيكلة الكيفية للأشكال)، كذلك لا يوجد في هذا الجانب "مساحة منبسطة مغطاة بألوان مجموعة تبعا لنظام معين" (موريس دوني)، وفي الجانب الآخر "امرأة عارية". فالجانبان يحدُثان في الوقت نفسه، لا قبل ولا بعد، ويشكلان لوحة واحدة. فالمساحة المنبسطة و"الآلة السيميائية" لا ينفصلان، بقدر ما لا تنفصل اليد والمخ لدى التشكيلي.

صدام الأزمنة

ليست حركية الصورة والكلمة من نفس الطبيعة، ووجهتُهما ليست هي نفسها. فالكلمات تقذف بنا نحو الأمام فيما ترمي بنا الصورة في الخلف، وهذا التراجع في زمن الفرد والجنس الإنساني يعتبر مسرِّعا ومحركا للقوة. إن المكتوب نقدي، أما الصورة فنرْجسية. ومهمة أحدهما الإيقاظ فيما تكمن مهمة الآخر في إنامة اليقظ والتنويم التدريجي. الكلمة توقف والصورة تمدِّد (فأجمل الصور نراها ونحن ممددون، والاستغراق في عمق الكرسي يعتبر متعة هواة السينما). ونحن لا نقرأ الكتب جماعة، أو بين اليقظة والنوم. غير أننا يمكن أن نشاهد لوحة أو فيلما أو مسرحية جماعةً، كما تنصت قاعة بكاملها للموسيقى. فالانتباه غير المركَّز يوقف القراءة، لكنه لا يوقف البرنامج التلفزيوني أو الإذاعي أو الأسطوانة الدائرة. والصورة، كما هو حال الصوت أو الموسيقى، على عكس النص، تعتمل في أجسامنا. إن النظر يلمس ويتلمس، ينزلق أو ينغمس، يمس أو يلج. فهو يفتن ويمسِك بالاهتمام ويستأثر به. إنه يدلك الحواسّ ويفرض ثقله (**فالنحن** يرتبط أكثر من الأنا **بالهو**، واللاوعي الجماعي ديني بطبعه باعتبار عراه التي لا تنفصم مع الصور، مقارنة مع الوعي الفردي). ثمة تراجع تلذُّذي في كل تأمل، كما لو أن الأصل والأم وما قبل التاريخ تأخذنا بين أحضانها. يكمن سرّ قوة الصور بالتأكيد في قوة اللاشعور فينا (باعتباره مفككًا كالصورة ومُبَنْيَنا كاللغة). نحن نستبطن الصور- الأشياء ونُخرج الصور الذهنية، بحيث إن التصوير والمتخيل يترابطان بعضهما ببعض. هكذا يمنح الحلم والاستيهام والرغبة للصورة الموضوع شيئا ما لذيذا وممتلئا يُمَصُّ كثدي ويملأنا بغتة بالنشوة. إنها قوة ديونيزية، هكذا كان سيُقال لنا من قرن مضى (لكن ديونيزوس كان ذا علاقة وطيدة مع السمعي، ونيتشه كان يفضل الأذن على البصر). يُعبّر عن ذلك اليوم بالحضانة أوالهدهدة البصرية. أن نرى يعني أن نختصر، أن نوقف المنطق الخطي للكلمات، وننفلت من دهاليز التركيبي ونعانق لمرة واحدة كل حياتنا الماضية. إنه تماسٌّ عجيب : السرعة ومعها الطفولة. وإنه لَحَظٌ إلاهي أن تتم المجاورة من غير أي تراتبية ومن غير خطية أو قلب للصفحة. وهي

في غمضة عين، لحظة شباب وتركيب وخلود. فلوحة لرمبراندت هي يوم قيامة داخلي : إنها أرواحنا البارّة وقد أُخرجت للنور.

للصورة دائما السبق، والشخص الذي يقع فريسة للصور ليس معاصرا للشخص الذي يمارس استدلالاته على الكلمات. إنه الشخص نفسُه لكنه يجد نفسه فجأة في فارق عن ذاته، مغلوقا وقد أصبح شخصا سحريا. إنه لم يعد شخصا معقولا، فقد فكّ عقدة وعيه وحرر هذياناته. فالتفاوت يخترق كل لحظة من تاريخ العلوم والحِكم. وكان بروتستانتيو فرنسا المعاصرين لمونتيني، المتأدبون والإنسانويون يتهجمون على صورة "الملك لويس الحادي عشر في قلب الموجة المعادية للتصوير. وكانوا يمسكون بها كما لو كان حيا ويقطعون يديه ورجليه ورأسه"[3]. كما كان آخرون يجلدون الصليب أو يقطعون رأس العذراء. وفي الوقت نفسه، لم يشك الكاثوليكيون الأرفع تربية ولو للحظة، في أن صورة "السيد سانت أنطوان" قد رمت بالمرتزقة الكالفينيين الذين كانوا يشتمونها في النهر. كما أن المعاصرين لديكارت كانوا يتناقلون بشغف حكاية ذلك التركي الذي ما إن ضرب صليبا بمعقفته حتى أصيب للتوّ بفلج نصفي. أما معاصرو نيوتن فقد اعتبروا بالتأكيد أن صورة المسيح هي شكل ما للمسيح نفسه. وفي ذلك يكمن عارُ خرق المقدسات. فقد قُطِع رأس فارس "لابار" في قلب عصر الأنوار بعد أن اتُّهم بتوجيه ضربة سكين إلى صليب، ولعدم تعرية رأسه أمام القربان المقدس. فإذا كان المشرِّع يعتبر إرادة قتل الإلاه في صورته قابلة للتصديق مبدئيا وعقوبتُها القتل، فذلك لأن الصورة تظل، لدى الشعب، الصنمَ الذي كانته خلال آلاف السنين، أي شيئا أشبه بالشخص الحي الذي يبكي الدم حين تُمس كرامته أو يُهان قبل أن يُحطم. وليس يخفى أن تحطيم الصورة يشبه عملية قتل. فقد قامت الكنيسة الإصلاحية بتحطيم الأصنام البابوية بشكل يمكن اعتباره أشبه بإعدام أو عقوبة قصوى.

إن الأمر يتمُّ كما لو أن التمثال الحجري أو الملون يوقظ في الزمن الديني نفسه ما هو أكثر بدائية في البدائي، أي ذلك المستوى الأوّلي في المقدس الذي نسميه تطيُّرا. بل إن الأمر يبدو كما لو أن غزوات العقل تظل عاجزة أمام الحركات العبادية نفسها وأمام حركات التحطيم النقط الحسّاسة نفسها. فضربات المطرقة التي يوجّهها القبطي المؤمن بالطبيعة الأحادية للمسيح، في القرن الخامس، لعيني حورس أو أوزيريس في الطريق الدائري لمعبد إدفو، تجد صداها في ضربات البروتستانتي الفرنسي على أيدي وعيون المادونات والقديسات المصنوعة من الخشب والجبص، وذلك في قلب القرن 16، قرن النزعات الإنسية. أما ضربات مِعْوَل الكافر العاري في السنة الثانية من التاريخ، المصورة في ميداليات لويس الرابع عشر، الموجهة للعينين أساسا، فتشهد بأن الزمن هنا

يجد صعوبة في المرور. بيد أن "نظرة شعب حرّ لا يمكنها أن تمس رموز الاستبداد". ألمْ نقف على الحركات نفسها ولم نسمع الكلمات نفسها، في أيامنا هذه، في براغ وموسكو وبودابست، وكلها تتصل بالرموز البصرية لاستبداد من نوع آخر؟ إن ردود فعل الإيمان بالأصنام تغذي ردود فعل معاداة التصوير، غير أن هذه الأخيرة تبدو أكثر حيوية من نظيرها المعكوس. فالهمجي والمنزِّه (معادي التصوير) أو المتمرد المتطلع للحرية يؤكد، حسب الميول، أنه من غير الممكن اجتثات ذكريات مشروعية ما من غير تحطيم الصور التي تحتضن تلك المشروعيات. "فالشعب الفرنسي لا يستطيع رؤية ما لم يعد موجودا لأنه قام بتحطيمه : لهذا فنظرته ستضطرب وستتعرض للإذلال". لكن تحطيم قطع من الخشب أو الحجر أو الثوب لا طابع تمثيلي له، إنه "قُربان ثأر" وتضحية "استغفارية". وإذا كانت الكلمات المكتوبة تظل" بلا حراك فإن الصور تحتفظ ببعض الحياة. لذا فهي تهدد، وتثير وتحافظ وتحفّز أو تُثْبِط الهِمَم. وتمثيلها يحافظ على حياة الممثَّل، وهي لكي تقوم بذلك لا بدّ لها من مُعين. ففي كل رأس سنة في إدفو على شطّ النيل، كانت التماثيل المقدسة تخرج من الناووس نحو سطيحة المعبد، وذلك كي تتغذى من جديد بالطاقة وتتدفأ بالنار الشمسية كي تحافظ على حياة الآلهة والناس. إنه طقس "الإشعاع" الذي يخترق مع الزمن كل الأساطيريات الجماعية. وعلى العذراوات الأندلسيات أن يخرجن من مخبئهن كل سنة، ليُبعثن أحياء وقد وُلِدْن من جديد، واستدفأن بمزاح البعض وتنبؤات الآخرين.

لم يعد من المعتاد أن نتوقع من الصور أي تأثير سيء أو أي معجزة. لكن هل نستطيع إنكار أنها تثير فينا استعادة غريبة للمكبوت؟ إنها تجعلنا نقفز قفزات كبرى للوراء في جنيالوجية الإنسان. فقد رأينا أن الصورة تنتمي لزمن ثابت هو زمن العاطفة والدّين والموت. وهذا الزمن لا يعرف بنيات العقل ولا التقدم التقني. صحيح أن الكفار لم يعودوا يكسّرون القرابين في بيوتها كي يروا إذا كان دم المسيح سينبثق منها. لكن بالمقابل، هل اختفت القُبل والركعات والشموع من الحج لأضرحة القديسين لدى معاصري أينشتاين وجاك مونود؟ وهل يتعامل ملايين الأشخاص العاقلين الذين يحجون لزيارة أولياء من قبيل لورد أو شسيسطوشوكا، أو سان جاك دو لوكومبوستيل بشكل عاقل مع صورة العذراء مريم؟ لكن ليس المؤمنون وحدهم هم الذين يتشبعون بالسحر القديم. فصورة الجد الموضوعة على المدخنة لا يمكن تغيير مكانها كما ينقل أي أثاث من موضعه. يحمي القدّيس كريسطوف، قديس السائقين، أتباعه من "الموت الأسود"، وعلينا أن نرى الإشارات التي يقوم بها الهنود من سائقي الحافلات على طرق جبال الأنديز، أمام الدمية الصغيرة المعلقة على

المرآة العاكسة. ثمة الكثير من الملحدين الذين ينحنون أمام الصليب في الكنائس، البعض منهم يضعون شمعة تحت تمثال القديس فرانسوا، كما أننا كلنا نضع الزهور على القبور.

هل هي قوة الصورة أم قوة البدائية؟ لقد أدركنا أن علينا أن نُدْخِل التحليل النفسي في خزّان علومنا. وبالرغم من أن مَعين المؤثرات يوجد في أصل كل شيء إلا أنه من اللازم الاكتفاء بالإيحاء؛ ذلك أن هذا العلم المزيف الذي يقول الحقيقة أحيانا يسيطر سيطرة كبرى على التفكير في الصورة حاليا؛ ثم لأننا نفضل عليه الأركيولوجيا، باعتبار أنه يقول الشيء نفسه مع الحفاظ على الوزن الغريب للمنسي، لكن بطريقة قابلة للتحقق وأقل أدبية.

الجنس البشري هو بالتأكيد الذي يحرص من خلال الصور، باعتبارها الذاكرة السابقة على الذاكرة، على استحضار الذكرى الطيبة للأفراد. فالصورة خاصية الإنسان وأولى أفعاله. وقد أثبتت الأركيولوجيا هذه الحقيقة الإحاثية المتمثلة في الرسم باعتباره علامة مميزة للإنسان. فالجواثيم والنّحل والدلافين لها "لغتها"، وكثيرة هي الحيوانات التي تتواصل بإشارات صوتية. أما الثدييات الرئيسية فإنها قد تستعمل "الأدوات". لكن لا أحد منها يقوم بقطع أو نحت الحجر. فالرسم والتخطيط وحده يؤكد ولادة الإنسان حوالي 35000 سنة قبل الميلاد، أي في نهاية العصرالحجري الوسيط، حيث ظهرت أولى آثار الصيد، وهي عبارة عن "حوامل supports خطية بدون روابط وصفية، وحوامل لسياق شفوي ضاع بدون رجعة" (كما يقول الإثنولوجي الفرنسي لوروا-غوران)؛ وحيث ظهر اللحد وشاهدة القبر الخشبية التي تُنقش عليها عناصر مجردة (خطوط، ملولبات، نقط) تشير إلى الأنسنة التي يمر بها الكائن. فالإنسان سليل العلامة، بيد أن العلامة تنحدر من الرسم والتخطيطات، مرورا بالبيكتوغرام (الكتابة المرسومة)، والكتابة الهيروغليفية (ومن المحتمل أن يعود إليها في المستقبل). ليس ثمة من قطيعة، بل ثمة استمرار تطوري بين محور "الصورة المتعددة الأبعاد" و"محور الكتابة الخطية"، فيما يشكل الطرف المتعلق "بالرسم" نقطة انطلاق مسار ينتهي بالحروف الصوتية التي تسجل الأصوات (هذا على الأقل ظرفيا، إذا نحن لم نذكر "الكتابة الرمزية الحركية"، باعتبارها كتابة جديدة بالصور دعا إليها بيير ليفي P. Levy). لقد كانت الصورة وسيلتنا الأولى في إرسال المعلومات، والعقل الكتابي، بوصفه أم العلوم والقوانين، قد انحدر تدريجيا من العقل الأيقوني. وبما أن الخرافات قد سبقت العلم والملاحمُ المعادلاتِ الرياضية، فإن الفعل التصويري أقدم من الحرف المخطوط بعشرات آلاف السنين. الكتابة الصوتية بالعلامة المخطوطة أكثر ارتباطا بالدولة منها بالخارق، وهي قد ظهرت في ما

بعد (حوالي 3000 قبل الميلاد). ونحن نشك في أن تكون آلاف السنين التي تفصل بين ثيران مغارات لاسكو والكتابات الأولى لبلاد ما بين الرافدين قد تبخرت فينا من غير أن تترك أثرا أو تفتح أمام الخَلَف طرقا وثيرة وآمنة المرور.

ولأننا كنا أطفالا قبل أن نصبح رجالا، ورقصنا قبل أن نمارس التحليل، ودعونا وتضرعنا قبل أن نطلب، وحفرنا بالسكين الحجري عظام الأيول قبل أن نجاور بين الكلمات على الورق، فإن "الصورة المدهشة" تسري في دمنا بأسرع من المفهوم. فبما أن الصورة أول ساكن للمكان فإنها ليست ضيفا علينا وإنما هي صاحبة المحل.

لماذا نعتبر دانتي "شاعر القرون الوسطى" فيما نعتبر جيوتو، معاصره بسنة تقريبا "فنانا من عصر النهضة"؟ لماذا نجد الفضاء الممتد والمتناسق والموحد الخصائص الذي نادى به نيوتن لدى مكتشفي المنظور، قبل قرن من ذلك؟ لماذا تعلن لوحة فراغونار الخفيفة بعمق كبير انهيار النظام القديم، فقط بتغيير زاوية النظر للقصر (المرسوم جانبيا أو من فوق)؟ لماذا تستبق أطلال هوبير روبير H. Robert التحطيمات الثورية؟ لماذا تمثل أعمال تورنر Turner مجازات النار قبل اكتشاف الدينامية الحرارية؟ لماذا يؤشر تفجير زاوية النظر لدى التكعيبيين إلى الاختفاء القريب لمفهوم الذات المؤسِّسة في العلوم الإنسانية؟ لماذا كانت المستقبلية فاشية مسبقة؟ ولماذا تتراءى الحرب العالمية الثانية في المدن العمياء التي رسمها ماكس إرنست قبل 1939؟ لماذا يظل تاريخ الفن، كلما تعلق الأمر بإعادة النظر في حساسيات كل عصر، سابقا على تاريخ الأفكار، بل وعلى تاريخ الأحداث نفسه؟ لمَ علينا من الأفضل ارتياد متحف للفن المعاصر بدل مكتبة عامة للإعلام إذا نحن رغبنا في اعتراض العلامات المؤشرة على تحولات الذهنيات والمنظومات العلمية والمناخ السياسي؟ لأن الصورة المحسوسة تتفاعل مع الكون وتتغذى من مصادر طاقة "دنيا"، أي من مصادر أقل خضوعا للمراقبة وأكثر خرقا للحواجز، بل وأكثر حرية وأقل خضوعا للمراقبة من الأنشطة الروحية "العليا". فهي تلتقط الاهتمام عن بُعد ومن تحت، بل إنها تشبه رادارا. إن الإبداع المتخيل لعصر مّا، هذا الأرخبيل من الأشياء العتيقة المؤشرة لما سيأتي، لن يكون سابقا "تاريخيا" على الإبداع الثقافي المعاصر له إذا هو لم ينهل، بشكل أفضل من هذا الأخير، من الديناميات العميقة للنفسية، أي من السيرورة البدائية للحلم واللعب والضحك. ومن القلق أيضا. فالإبداع المتخيل يملك قوة تبشيرية وتنبئية بما أنه ذو طابع إشاري تعييني وبدائي. والفن سبقٌ وتجاوزٌ في الآن نفسه، ولأنه ينتمي **للسابق** فإنه يحدس **اللاحق** أفضل من الذكاء.

الآفة الوراثية

تنعت المنهجية الوسائطية القطيعة بين الجماليات والتقنية بالزيف، وهي الآفة التي جعلت منها الفلسفة الغربية فضيلة وراثية.

لقد ظل خطل رجال الفكر، وخاصة منهم علماء الجمال، يتمثل في الإفراط في الحديث عن الفن وعدم إيلاء الأهمية اللازمة للآلات والأدوات. فمنذ 1839 وحتى يومنا هذا نجد مقابل مقالة عن التصوير الفوتوغرافي مائة مقالة عن التشكيل. لقد حبستنا الآلات البصرية للحداثة في صمت مفاهيمي رائع[4].

اللوحة هي الوحيدة التي تلائم الميتافيزيقي، الذي يجد نفسه مضطرا لتفادي الرسوم المتحركة والشرائط المصورة B.D (مشيل سيرّ وهيرفي يؤكدان القاعدة). بالمقابل وإلى حدود زمن قريب لم يكن المختصون في الفوتوغرافيا كموهولي ناجي أو جيزيل فروند يتحدثون عن "الفنون الجميلة". وإذا ما نحن استثنينا أندري بازان، فإننا نجد خليطا من المؤلفين يراوحون بين الاهتمام بالصورة اليدوية والصورة الصناعية، كما لو أن من يهتم بالصورة الآلية، كما عرفناها منذ قرن ونصف، معفى من تأمل 15 ألف سنة من تاريخ الصورة المرسومة أو المنحوتة. فقد داور سيرج داني التشكيل وجان كلير الفيديو، فيما تجاهل شاستيل السينما. وأخيرا فقط جاء بارث وغرفته الوضيئة، ودولوز **بصورته المتحركة** وليوتار **بلامواده** ، ليمنحوا لألبوم العائلة والفيلم البوليسي الأمريكي والرسوم المتحركة قيمة تجعل منها موضوعا للفكر. هل تجاوزنا أفلاطون وابتعدنا عنه؟ لا، ليس كلية، ذلك أن بالإمكان اليوم "محاولة ضبط حالة وجود الصورة وفعاليتها"، متجاهلين تماما ما أصبح عليه ذاك الوجود منذ 1839 [5]. إنه مأزق يظل **خفيا** طالما يظل **طبيعيا** بالنسبة لنا (بما أن نسيان التقني ليس سوى "نسيانٍ تقني بسيط")، وطالما ظللنا متعودين على وضع ميتافيزيقا الصورة في كوكب وطابعها المادي في كوكب آخر.

فكلما تدخلت التقنية في الفن المعاصر، كلما تأخر انفتاح بوابات المملكة أمامه. وكون "الفن السابع" قد خضع عند كل عقد من الزمن تقريبا إلى تقلبات معينة كظهور السينما الناطقة والألوان وسينما السكوب، الخ. . . ، لم يساهم بطابعه التجاري في تأجيل التنصيب على كرسي المملكة. ففعل التعميد باسم الفن السابع تمَّ في عام 1927 (إذ قام به ريشيوتو كانودو في كتابه **مصنع الصور**)، أما الاعتراف الاجتماعي بهذا الفن فلم يتم إلا في الستينيات، وقد ساهم لانغلوا وجان لوك غودار في ذلك. ولم يكن ذاك الأمر بالضرورة فألا حسنا كما سنرى في ما بعد، بما أن الدخول إلى المتحف قد يؤدي إلى تثبيت العزل (لأن الحظوة والاستعمال يقيمان علاقات متعاكسة).

إننا نتفهم أن الإنسان الجمالي يكره الإنسان الآلي : فالجماليات ظهرت متأخرة في حضن الفلسفة (فبومغارتن وكانط وهيجل وشوبنهاور ونيتشه وكروتشه والآخرون، ينتمون إلى هذه الطائفة)، والفلسفة وُلدت في أيّونيا انطلاقا من رفض الآلات. وهي منذ أفلاطون لم تفتأ تحكي أوديسا الروح في مواجهة المادة والحال أنه منها يتأصّل. وحين نتبنى الحكم المسبّق الهليني فإن التقنية التشخيصية لا تكون مستحسنة : فالشكل وحده يحيي. لقد قام أفلوطين، بعد أفلاطون، بإضفاء الطابع الشيطاني على الجانب الجسماني للصورة، الذي يجد له الأعذار لكون الصورة تمنح، من جهة أخرى وبتفاعل وتواؤم مع المادة، جزءا من روح العالم. إن الجانب الحقيقي في الصورة يتمثل، حسب أفلوطين، في المعقول. لهذا من اللازم تأملها لا بعيون الجسم وإنما "بعيون البصيرة" أما شرور الصورة فهي، بالمقابل، ما تحتويه وتقترحه من عناصر فضائية وظلية وعمقية، أي ذلك الخام الذي يأخذ مكانه بين النموذج المثالي وامتداده البصري. لذا فهو يقول : "إن انعكاس النحن، أي هذا العنصر الروحي، هو الشيء الوحيد الواقعي الذي نجده فيها. أما الباقي فهو مادة خالصة، أي لاوجودا خالصا"[6] وقد استمرت النهضة الأوروبية، بتنظيرها للجميل والمثالي، في اعتبار المادة القطب السلبي والسكوني لعمل الأشكال وذلك تبعا للظل المتعاظم للفكرة. فمكيل أنجلو وهو ينحت عمله الليل قد قام بانتزاع الشكل الخالص من كتلة الصخر الخام". إنه شكل لم يعد يكمن في سماء الأفكار والـمُثُل أو الفهم الإلاهي (وثمة يكمن طابعه الثوري) وإنما في روح الفنان.

إن هذا الانفصال الجسدي قد خدم بشكل واضح العموميات الفلسفية ؛ فقد نجم عن تمجيد الشكل ولادة الجماليات التي جعلت من موضوعها موضوعا شاملا بابتكارها للجنس الوحيد الذي هو الفن. وكما نعلم، فجماليات الفلاسفة لا تعير اهتماما لخصوصيات الفنون وخصوصيات الأعمال الفنية. فكلما كانت الأشكال مقطوعة عن سندها، كلما كانت قابلة للخضوع إلى منطق روحي داخلي يعود ملفوظه بحكم القانون إلى الفيلسوف.

إن "الشيء-الذهنية" لليوناردو دافنتشي (أو بالأحرى تناقض المعنى الشعبي الذي تولد عنها) قد أضرت كبير الضرر بتصالح المادي والروحي في الفن. فقد تم إدماج هذه الصيغة الشهيرة في سيكولوجيا الفن في الحين الذي لا تتصل فيه إلا بتاريخ طموح معين. هل يتعلق الأمر بتحديد للفن؟ لا إنها استراتيجية فنية لتشكيلي كبير ضاق درعا باعتبار الناس له عاملا مؤهلا فقط. إنه أيضا مطلب شرف من شخص يحمل ياقة النخبة لا ياقة عمال الأوراش (وكأنه يقول : النحاتون يوسّخون أيديهم، انظروا لمكيل أنجلو المسكين، لكني أنا فنان تشكيلي، ولست أبدا ذلك الصانع الذي تعتقدونه، فأنا

أشتغل في البيت، ولذا أطالب بتغيير الرابطة الحرفية). وقد كان غيبرتي Gaiberti، عبر تعاليقه المكتوبة بلغة رفيعة، قد ألح على مجموع المعارف التي اكتسبها بفنه. وهو الشيء الذي قام به فيما سلف ألبرتي باللغة اللاتينية، بحيث سما بالتشكيل إلى مراتب عليا، ملحا على الهندسة، إحدى الفنون الشريفة السبعة. إن ليوناردو دافنتشي وزمنه قد رغبا في مدّ الجسور بين التطبيق المادي والتأمل الفكري بواسطة الهندسة والرياضيات باعتبارها علوما شريفة، وذلك قصد الانفلات من انحطاط العلوم الآلية. فقد قام دافنتشي، وهو المهندس الذي لم يكن له كبير علمٍ باللغات القديمة، والمتعرض لاحتقار المفكرين الإنسانيين والمتأدبين، بعمل ما في وسعه ليكون في الجانب الأفضل، أي في صف الكتاب والموسيقيين، حتى ولو تطلب منه ذلك ترك النحاتين، وهم الجيران المشبوهون، في الضفة الأخرى (وهو في ذلك يقول : "النحت ليس علما وإنما هو فنّ آلي كلية، ينجم عنه التعب الجسماني والعرق لدى القائم به").

هل كانت الرسائل التي كُتبت قبل عصر النهضة (كرسالة ثيوفيل، الراهب الألماني الذي عاش في القرن 12، أو رسالة تشينيو تشينيني التشكيلي التوسكاني الذي عاش في القرن 13) في مضامينها قريبة "من الحقيقة الفعلية للأشياء" ؛ وهي رسائل يتم فيها "ربط الوصفات والنماذج التقنية بالإيمان والأخلاق وعلم الجمال"؟[7]. إن هذه السذاجة العالمة هي التي يفصح عنها أوجست رونوار حين يقول : "التشكيل ليس أضغاث أحلام إنه أولا حرفة يدوية، وعلينا القيام به بمهارة العامل الحاذق". أو هي سذاجة تلك الكتب التربوية التقليدية التي تجرُد "الأدوات الضرورية للرسم بالأكواريل"، كالورق واللصاق، والإسفنج، والأقلام والممحاة، والريشات، والوعاء والملونات والألوان، أي تلك الكتب التي نقرأ فيها بأن "ظلال النبرات الجسمية تتم بخليط من الصباغة الخالصة والل"ك القرمزي، على عكس الأجسام الشقراء التي تُصبغ بمركب من الأصفر المبيض الناصع والقرمزي الفاتح".

استثناءات الأعمام

لم تغيّر الثورة الصناعية التقسيم ولا تقاسم الدراسات. فإذا كانت هذه الثورة في أساس انطلاقة الفنون الصناعية، وإذا هي قد ابتكرت، بعد 1910، "الجماليات الصناعية كي تحتفي بزواج الإبداع والإنتاج، والجميل والنافع، فهي قد تركت الشرخ القديم على حاله. ولقد استمر حقل الخطابات النبيلة عن الصورة خلال القرن التاسع عشر متوزعا بين التعازيم الأدبية والتأويل التأملي، فيما تكفلت الفلسفة وتاريخ الفن بتهميش الفضول إلى الاهتمام بالطرائق المادية للصنع والعرض والإرسال.

هذا هو ما جعل اكتشافات وتحذيرات بول فاليري ووالتر بنيامين، هؤلاء الأعمام الكبار المرموقين للميدان، تستحق كل التقدير، الأول لأنه اشتهر بنصين هامشيين، والثاني لأنه ظل مهمشا في نص غدا مشهورا.

فقد أعلن بول فاليري عن سيادة الشاشة الصغيرة منذ 1934، وذلك في معرض تعليقه على **امتلاك الحضور الكلي**، منطلقا مما أغنت به الإذاعة ميدان الموسيقى. وقد قام بوصف اليوم القريب الذي تأتي فيه اللوحة الموجودة في مدريد "لتنصبغ على جدار غرفتنا بشكل قوي وزائف يعادل تلقينا لسمفونية". بل إنه ذهب إلى حدّ اقتراح اسم للعمل التلفزيوني لم يتّفق عليه للأسف أبناء جيله :"شركة توزيع الواقع المحسوس على المنازل". كما أنه كان ينتظر الكثير من التنقل بين القنوات التلفزية. "فكما يأتي الماء والغاز والتيار الكهربائي من بعيد إلى منازلنا لتلبية حاجاتنا بجهد قليل، كذلك سوف يتم تزويدنا بالصور المرئية أو السمعية التي تولد وتتلاشى بحركة خفيفة أو بما يشبه العلامة".

وفي السنة نفسها، التي كانت قطْعا زاهية في حياة مبحثنا، ظهر بالألمانية كتاب : **العمل الفني في عصر استنساخه التقني**[8]. وقد بدا فيه والتر بنيامين أقل حماسا من الأكاديمي (فقد تحدث عن "الجانب المدمّر في السينما"). وقد اعتبر أن العمل الفني، بعد أن أصبح قابلا للنسخ بواسطة الطرائق التصويرية الحساسة والآلية أو الصناعية، سوف يفقد قيمته الشعائرية التي سوف يتم التضحية بها لصالح قيَم عرضها. فتقنيات الاستنساخ تدنس المقدس الفني لأن إبداعات الروح ذات خاصية حضور فريدة مرتبطة ب"الهنا والآن" التي تميز كل تجلٍّ أصيل. "فهي بمضاعفتها للنسخ تقوم بتعويض حدث، لا يتم إلا مرة واحدة بظاهرة جماهيرية". كما أن الجمال الذي يصعب الاقتراب منه سوف يفسد باختلاطه بالمنتوج الوسائطي، وسوف تضيع **هالة** الفن باعتبارها تجلّيا فريدا لشيء بعيد، مع وحدانية العمل الفني. فالصورة تفقد كل نفوذها إذا هي اقتربت كثيرا من الناس.

على هذا السجل المظلم كتب أحد رواد الوسائطية، ومؤلف **خطوط أولية لسيكولوجيا السينما**، عشر سنوات بعد ذلك، الأوبرا المتفائلة **للمتحف الخيالي**، من دون أن يعير كبير اهتمام لما جاء به سالفوه[9]. فالعبقرية تنفر من الجنيالوجيا (وإنكار الفضل يزيد من الهالة الشخصية). لقد كان مالرو الأربعينيات، من جوانب كثيرة، صورة لبنيامين، أُضيف إليها الصوت وجُدِّدت من نواحٍ كثيرة. ففيما كان الأول يرى في استنساخ الصور منزعا إنسانيا عالميا، كان الثاني يتنبأ باصطفاء دارويني معكوس. فقد كتب والتر بنيامين : "إن الذين يخرجون منتصرين من هذا الاصطفاء أمام جهاز

الاستنساخ هما النجم والدكتاتور". فالعجيب في الأمر أن هذا الألماني التقدمي كان يرى ظلاما الغَدَ المنشود لعصر الوسائط الجماهيرية، التي كان الفرنسي "الرجعي" يصورها ديمقراطيا بالوردي. ثمة إذن اختلاف في الأسلوب : فأحدهما كان يقوم بالتمجيد بينما كان الآخر يقوم بالتحليل. لهذا همش بنيامين نفسه وانتحر، فيما أصبح مالرو مشهورا بحيث تمَّ تعيينه وزيرا. إن موهبة الفشل ليست في ملك كل الناس.

سيكون من الوجيه المعارضة بين الرجلين في هذه النقطة، بالرغم من أن هذه الطريقة ذات سهولة مبتذلة. فقد كان لوالتر بنيامين الفضل الكبير في إرجاع أثر شروط الإرسال على الإبداع الجمالي، كما يبين ذلك **التاريخ المصغر للفوتوغرافيا** (المنشور سنة 1931). لكن بما أنه لم يعر إلا اهتماما يسيرا لأصول "الفنون الجميلة" فإنه اعتقد في الوهم الاستمراري للتاريخ الرسمي للفن. لهذا فقد خلط بين عصرين ونظامين للبصر : عصر الصنم وعصر الفن). **فالهالة** التي يتحدث عنها لا تنتمي في الحقيقة إلا للعصر الأول. وخصائص الحضور الواقعي والهيبة والتجسد المباشر التي يخشى عليها من الإفساد الصناعي، هي الخصائص التي تخلَّص منها العمل الفني في عصر النهضة من دون أن ينتظر "الاستنساخ الممكن". ولم تعمل الصورة الفوتوغرافية إلا على إضافة نسخ من مستوى ثالث إلى المستوى الثاني. فليس الفن هو الذي يشكل "انبثاقا واستحضارا للامرئي"، إنه الصنم (أو الأيقونة). هذه الأخيرة تنتمي لوحدها إلى لاهوت تكون جماليته منذ المنطلق هي الحداد. إن إضفاء الطابع الدنيوي على الصور لم يبدأ إذن في القرن التاسع عشر وإنما في القرن الخامس عشر. فهل ينبع حماس مالرو والشجن المُحزن لبنيامين من خطإ في التأريخ؟ يبدو أن تأريخا وتحقيبا دقيقين لزمن الصور كانا ربما سيمكنان من تفادي انتحار ألماني وهذيان فرنسي بيِّنين وجميلين. وليس علينا الأسف على ذلك، فربما عانى جمال القرن الحالي من ذلك.

إحكام فَكَّيْ الملقاط

تعضِّد ثنائية الصورة المتعلقة بالمسيح التوزيع التقليدي للدراسات حول الفن بين مثالين : الاتحاد الصوفي بالموضوع الوحيد، والانزياح الشكّي عبر السياق الاجتماعي، والخطاب الحدْسي للعارف والخطاب التوضيحي للأستاذ، وبين الخف" والجرموق إذا شئنا، ذلك أن كل تمرين له إيحاءاته الاجتماعية.

إن المقاربتين، الداخلية والخارجية، هما أيضا هرطقيتان أو أيضا مشروعتان، بما أن الشيء الموضوع والمعروض في متاحفنا هو كائن مختلط : فهو في الآن نفسه شيء وعلامة، سبب ومنتوج، معطى وكيان مبني ؛ فهو ينتمي بهذا السجل المزدوج إلى "شِبْه

الأشياء" (التي حلّلها حديثا مشيل سيرّ ولاتور وهينيون). إنه كيان هجين. فهو باعتباره شيئا. ينفلت من قبضة المجتمع الذي وجد نفسه في ذاك الشيء في وقت من الأوقات، لذا يحتمل تمتعا خصوصيا في تقابل ذي طابع جمالي. فالصور التشكيلية (كما الأعمال الموسيقية) تعيش طويلا بعد الثقافة التي أنجبتها ومنحتها معناها. إن الأمر يتعلق هنا باستقلالية حياة الأشكال التي تمكننا، مثلا، من "اكتشاف" ڤيرمر وجورج دولاتور، مائتي سنة بعد وفاتهما، بعد أن ظلا مغمورين في حياتهما. لكن الشيء الفني، باعتباره علامة. يخضع للاختيار والاعتراف لأهميته الاجتماعية، ويُقتطع اعتباطيا من الخليط البصري، باعتباره "موضوعا للذوق"، من طرف الآليات الاجتماعية للذوق السليم، كما بلورها بّيير بورديو وتلامذته : أي باعتباره قابلا لتحدّ نقدي وسوسيولوجي وتاريخي.

نحن على علم بحوار الصُّم بين القول بالطابع الجماهيري "للأثر الفني"، الذي لا قيمة معرفية له، ومعرفة أسبابه وعوامله الموضوعية بدون أي طلاوة أو حساسية. فالعارفون والفنانون ينكرون على أولئك الذين يرجعون العملي الفني إلى شروطه الخارجية فعلهم ذاك، وذلك باسم التجربة الحدسية التي لا يمكن إيصالها للآخرين، والحميمية التي يؤكدون أنها الفن الحقيقي، معتبرينهم مدّعين وخشني الذوق. إن كل عمل فني حسبهم، فريد من نوعه. وبما أن الفن هو مملكة الفرادة، فهو لا يحتمل أي تعميم ولا يقبل غير المونوغرافيا والحكم عليه حالة بحالة. فلا شيء يمكن تفسيره بل فقط تأويله. أما علماء الاجتماع ومؤرخو الفن، فهم من جهتهم، يعتبرون فيض الممتنع عن الحكي هذا الذي يكون في الغالب هذرا، عرضا من أعراض ما يندِدون به. إن العمل الفني في نظرهم اصطناع اجتماعي والإنكار ذو المنزع الجمالي لهذا الشرط الاجتماعي هو نفسه ذو طابع اجتماعي. وربما كان يثوي خلف هذه اللعبة المكونة من الاحتقار المتبادل والاتهامات المتبادلة بالإرهاب، تعارض من تعارضات العقل الجمالي، وحرج لاحل له من قبيل الحل الذي أعطي لحيرة عالم السلالات بين الرغبة في المشاركة في موضوع أبحاثه والحاجة إلى التباعد معه. فهل علينا لفهم ذاك التعارض ملاحظة سلالة من سلالات غينيا الجديدة بعين باردة وبمسافة معينة، أو معانقة معيش أفرادها والتطابق معهم؟ إن المشروع الوسائطي يقول بعدم ضرورة الاختيار بين بورديو وڤولفلين، متمنين ألا يشبه مصير رغبة الفيزيائي تحديد موقع ومسير ذرة ما في الآن نفسه[11].

وفي انتظار التصالح العسير هذا، لنكْتفِ فقط بعدم التفرقة بين مفهوم وعُدّة فنٍّ بصري ما وجوهره وتقنيته. وفي هذا يكون "الفن" قضية فائقة الجدية وقليلتُها، في الآن نفسه، في نظر المختصين في الميدان. إنها قضية فائقة الجدية، كما رأينا، لأن

الصورة تنبثق في عمودية الموت ولا تأخذ معناها كاملا، إلا في الزمن الثابت للديانات، أي بعيدا عن المسرحية القصيرة للأساليب والمدارس. وهي قضية قليلة الجدية لأن صيرورة الفن تستنير بتاريخ متواضع للمواد والآليات وطرائق الإبداع. فيكفي بالفعل استبدال العُدّة لكي يتغير المفهوم. وقد قال والتر بنيامين بهذا الصدد : "لقد تمت إضاعة الوقت والجهد في التدقيقات التافهة لتقرير إن كانت الفوتوغرافيا فنا أم لا، لكن لم يتم التساؤل عما إذا كان هذا الاختراع نفسه قد غيّر الطابع العام للفن".

إن تقديم عصا يعني تعويجها في الاتجاه الآخر. والخطورة تكمن فعلا في إرادة تصحيح الشكلانية بالمادية والمنزع الجمالي التقليدي بنزعة تقنية . فنحن لن نربح شيئا من استبدال كانط بطوفلر. التقنية ضرورية لكنها غير كافية. صحيح أن تطور الأدوات وانحطاط معامل الصهر قد قلب رأسا على عقب النحت الكلاسيكي للحجر والمرمر والبرونز، الذي استمر حتى حدود رودان. فمنذ نهاية القرن الماضي، لنقُلْ منذ برانكوزي، ولّد الحديد والصلب والزجاج الآتية من المكْننة، هذا الشكل المعاصر الذي قيل عنه بحق إنه "يأخذ أدواته كأساس فني". لكن الأدوات والمواد توجد في العالم كله، بينما النحت لا يوجد إلا في شماله الغربي. لقد وُجد الصلصال في بلاد الإسلام لكن لم يوجد ثمة نحت إسلامي. وحول البوسفور يوجد الصلصال والمرمر، لكن بيزنطة لم تعرف غير النقوش التشخيصية البارزة. أما المسيحية في الألف الأولى فقد كانت تملك نفس المواد والأدوات المكتسبة في حضارة ما قبل التاريخ الأخيرة. ولم تقبل إلا باحتشام بالنحت الجداري bas-relief متخلّية عن نحت التماثيل. وهو الدليل على أن ماهو ممكن من الناحية التقنية ليس دائما قابلا للحياة.

العائق الإنسانوي

لماذا تأخرت دراسة الصورة على دراسة اللغة بهذا القدر؟ فالكل سيتفق على أن الجماليات ظلت مهمشة مقارنة مع اللسانيات. إنه عَرض بيِّن لكنه عرض. لِمَ إذن؟

أولا للقيمة الزائدة التي منحها الإنسان للكلام. فالتاريخ المعيش للنّوع الإنساني يقترح : "في البدء كانت الصورة"، فيما يصرح التاريخ المكتوب : "في البدء كانت الكلمة". إنها تمركزية منطقية حول الخطاب : فاللغة تمجّد اللغة. بل إنها تحصيل حاصل نرجسي ودعاية طائفية خلقت اختلالا في توازن وعينا بالحدث الإنساني. فليس من اليسير على الإنسان الذي يملك رأسا أن يقبل بأن "الإنسان قد بدأ إنسانا بالرجلين" (كما قال لوروا-غوران)، وهي المشية على الرجلين والحركية التي ميزت إنسان زنجبار، وأن ظهور الذات لا تنفصل عن ظهور الموضوع. إن عملية التأنسن تشهد على عملية تكون

تكنولوجي، وبعبارة أدق على "خاصية تقنية ذات قطبين". نظام اليد-الأداة من جهة، ونظام الوجه-اللغة من جهة أخرى. وقد تطور الاثنان معا، الواحد عبر الآخر، لكن التبعية للنظام الآخر لا يستحق الجزاء. ومن ثمة ينبع الاحتقار الإنسانوي للتمني، ومعه إنكارنا، بعد 30 ألف سنة من ظهور الصور الأولى، لاعتبار الابتكار الجمالي امتدادا للمنزع التقني المتصل بتطور الكائن الحي. وكما أن الهيكل العظمي قد تمدد مع الأداة فإن الوظائف الإنسانية تتمدد بإضافة سلسلة من الأدوات والأجهزة، حتى النظام العصبي الأساسي في الآلات الإلكترونية. هكذا تم إخراج هذه القوة المحركة عبر تدجين الحيوانات والآلة البسيطة والذاكرة في الحوامل المادية (ذاكراتنا الاصطناعية)، والحساب في الحاسبات الآلية، وأخيرا المخيلة في التصاوير الآلية. هكذا "استظهر" الداخل بكامله، بعضلاته وجهازه العصبي، لكن بشكل متتابع. وبدأت الآلة، التي تعكس الإنسان خارج نفسه ملكة ملكة، تغيره حتما. فكل تقنية جديدة تخلق ذاتا جديدة عبر تحديد مواضيعها. فالصورة الفوتوغرافية لقد غيّرت من إدراكنا للفضاء، والسينما غيّرت إدراكنا للزمن (عبر المونطاج ولصق الأزمنة في "الصورة البلّور" العزيزة على جيل دولوز). فقد خلقت كاميرا الأخوين لوميير عالما مرئيا ليس هو عالم المنظور (بل لا يشبه إلا قليلا عالم الفيديو الذي ليس بدوره يشبه إلا قليلا عالم التلفزة الرقمية). مثلا تمّ الإجماع على الاحتفاء بالأبيض والأسود باعتباره "الحياة نفسها" وانعكاسا مطابقا للواقع، حتى ظهرت الصورة الملونة التي جعلتنا نكتشف أن ثمة أيضا ألوانا في مجالنا البصري، ونعتبر أن الأبيض والأسود سَنَن تعبيري من ضمن سُنن أخرى. بيد أن تاريخ تقنية المرئي لا تبدأ مع الكاميرات بمقدار ما أن تكنلوجيات الذكاء لا تبدأ مع الحواسيب. فالبَيْسون المنقوش على مغارات ألتاميرا هو شيء مصطنع مثلما أن جدول الضرب يشكل آلة منذ البدء. وإذا كان "تطور الحياة يتتابع بوسائل أخرى غير الحياة" (حسب برنار ستيغلر)، فإن تطور العالم المحسوس لا تسيِّره مجموع الذكاءات الفردية. ليس لنا نفس عين حركة الكواتروشنتو لأن لدينا ألف آلة للنظر لم يتكهن أبدا بوجودها، من الميكروسكوب إلى المسبار الفلكي مرورا بعدستنا الحالية 24/ 36. وقد كتب ستيغلر ملخصا لوروا غوران : "لقد ابتدعت التقنية الإنسان مثلما ابتدع الإنسان التقنية"[12]. فالكائن الإنساني امتداد لأشيائه وموضوعاته مقدار ما أن العكس وارد. إنها حلقة حاسمة ومدهشة، فقد أخفقت النزعة الإنسانية التقليدية وهي تفكر فيها، لأنها لا ترى في الأداة غير جعل المكلة وسيلة، لا تحويلا لها[13]. والحال أن الأداة الإنسانية إذا ما هي انفصلت عن العضو الجسمي فلكي تعيش حياتها الخاصة أكثر من أن تعيش حياتنا نحن. إنه تمييز خصب ومغامر ومجدد بل وخطير أيضا، لكنه يفرض علينا أن نخرج من الإنسان لنفهم

الإنسان. فنحن نملك أقل فأقل حرية التصرف في أدواتنا (الخاصة بالإنتاج والتمثيل والإرسال). أفلم يحن الوقت بعد أن نأخذ هذه النصيحة بنفس جدية نظرية ما؟

لا وجود لعين خارجية (بصر) وعين داخلية (بصيرة) كما أراد ذلك أفلوطين، ولا لتاريخين للبصر، إحداهما لشبكية العين وأخرى للسنن، وإنما تاريخ واحد يصهر اجترار وساوسنا وبناء تصويراتنا. فالذهني أصبح ينصاع أكثر فأكثر للاتجاه المادي، والرؤى الداخلية تنسخ أجهزتنا البصرية. العدسية المكبرة والتكبير الفوتوغرافي مثلا قد غيرا حساسيتنا تجاه "التفاصيل"، كما غيرت الصور الملتقطة من الأقمار الصناعية العلاقة الذهنية بين الكل والجزء. فاللماذا والكيف في عملية الإرسال مترابطان.

لقد تقبلت ذلك آسيا، المعتقدة في وحدة الوجود، بشكل أفضل من الكبرياء الغربي المؤمن بالثنائيات. فقد كان مثال الرسام أو الخطاط في الصين الكلاسيكية يكمن في الدخول وإدخال الآخر في النَّفَس الخالق للعالم، لا أقل. كان فعل الرسم شعيرة مقدسة والريشة صولجانا. إنه فعل سريع، لكن يلزم لثلاثة دقائق من الإنجاز خمسون عاما من التعلم بل أكثر ؛ ذلك أن توارث "الخطاط دينامية المادة"، لكي يكون فعليا، عليه أن يرتبط كلية بانتصاب القوام ووضعية اليد وجودة شعر الريشة والزاوية التي يقيمها رأس الريشة مع الورق[14].

تحتمل الإنسانوية إلى حد كبير "مديح اليد"، باعتبارها عضو الروح العظيم، لكنها تتراجع أمام مديح الآلة (الذي يشكل الفحص الأكثر نقدية لها، لحد الآن، أحد تنويعاتها). فالآلية تخرجها كلية عن طورها. يشكل الفن التشكيلي مصدر إلهام خصب للكاتب والفيلسوف الغربي لأنه امتداد للأدب (كما تشكل السينما، بطريقتها امتدادا للكتابة). قد أنجبت الأساطير والكتب المقدسة عشرات الآلاف من الصور اليدوية، في التعبير بالأماثيل (الأليغوريا) والرمزي، وفي الفن المقدس أو الرسم. فبين الفكرة وتصويرها، والنص ورسومه التوضيحية، نظل بين أناس العقل. بيد أن الصورة الفوتوغرافية أو التلفزيون ينفران من الأمر لأنهما لا يستعيدان رموزا أو صورا ذهنية وإنما الأشياء في حالة آثار. إنهما يعوضان الشاهد بالبصمة والرقيق بالخام. ففي المدينة الروحانية، تشكل السينما كائنا دخيلا والفوتوغرافيا والتلفزيون كيانات رعناء. مع اليد لا وجود لقطيعة في الحمولة التأثيرية على الجماهير، والنَّفَس الخلاق ينتقل مباشرة إلى الصورة المصنَّعة، وبدون وساطة مباغتة وغير ملائمة. إنها تجاورات فرحة للجسد وحميميات حماسية للذات. فالمدائح الجميلة والصحيحة للصنائع التقليدية وللخبرة اليدوية تضفي طابعا ماديا على الفكرة القديمة للنعمة الخلاقة من دون أن تشوهها. وهي تعمل أفضل على إبراز الحرية الخالصة التي تمنح الأشكال (وتبددها)، بلا عدد، لموادها

الطبيعية في اللازمنية التقنية للفعل المبدع. لم يجانب فوسيّون الصواب حين قال : "الرجل الذي يحلم لا يمكنه أن يمنحنا فنا لأن أيديه نائمة. والفن يُصنع باليدين. إنهما وسيلة الإبداع وقبل ذلك عضو المعرفة. لد‍ى كل إنسان، وأساسا لدى الفنان. . . " (مديح اليد). لكنه لا يفصح هنا عن حقيقة خالدة، ذلك أن أعضاء المعرفة تهجر أكثر فأكثر جسمنا. فقد قال الفيلسوف الفرنسي ألانْ : "الجسم الإنساني مقبرة الآلهة"، وذلك لجعل أصل المخيّلة في الجسماني والعاطفة في الأحشاء، ومن ثمَّ فضح أوهام "الإلهام الإلاهي". بيد أن الأجسام الفنانة وجدت في نهاية المطاف قبرها، أعني الحاسوب. وليس من الجدوى في شيء إدار الوجه لآخر آلاتنا الروحية. وهذه الآلة، كما يعرف ذلك حتى عاشقو الجمال، لها من العقل فيض.

كانط بأعين كاسطيلّي

بإمكاننا أن نقيس أفضل الهوة التي تفصل ممارستنا الحالية للصور عن النظريات الأكاديمية للفن، بقراءتنا مُجددا لنقد الحكم لعمانويل كانط، على ضوء القرن العشرين لا على ضوء القرن الثامن عشر. نحن لا نعني قراءة فلسفية لهذه الفلسفة كي نقدر ما يميزها التمييز الأمثل عن عصرها، أي عن النظرية الكلاسيكية للجمال والتأمل في الوجود، والكلاسيكية الفرنسية والمثالية الألمانية، وإنما نعني قراءة لعصر الأنوار من قِبَل "الفن المعاصر" : أي عمانويل كانط بأعين الرواقي الأمريكي وتاجر الفن المشهور لْيو كاسطيلّي. إنها قراءة آثمة، منزاحة، مفارقة زمنيا عنوة، بما أن الفيلسوف والتاجر لا يفكران في نفس الموضوعات والأشياء ولا في نفس الغايات. غير أنها مجرد هوى يكشف هذه الاختلافات نفسها، ويمكّن أفضل من فهم ماتمَّ ربحه وافتقاده منذ قرنين.

إنه فعل تدنيسي، أوّلا في نظر فلاسفة الفن الذين يبجّلون تبجيلا خاصا التصور الكانطي. فخلافا لكتاب **العقل الخالص** في المجال العلمي، و**ميتافيزيقا العادات** في مجال الأخلاق يظل كتاب **نقد الحكم** مرجعا أساسيا في هذا المضمار. فالجماليات تملك قدرة غريبة على البقاء والاستمرار بعد امحاء نمط الفن الذي افترضها. إنها المجال الوحيد الذي يصبح فيه التعليق مستقلا عن موضوعه إلى درجة أنه لا يتأثر بغيابه. إن ليس ليو كاستيلّي فقط تاجرا وإنما عاشقا للفن، أي شخصا يؤمن بالفن. أما كانط فإنه يعتقد فيه قليلا بحيث لا يكاد يتحدث عنه. فنموذج "أساتذتنا المعتمدين في الجماليات"، كما كان يسميهم هنريش هين، ليس العاشق للفن ولا العارف به. وكتابه لا يعالج الفن (بالرغم من أنه يثيره هنا وهناك بنبرة هزء)، وما يجسد الجميل ليست الصور أو الأعمال الفنية وإنما أغرودة العصافير الصغيرة والزنابق الناصعة البياض (هكذا !). أما السامي

فإنه يوجد حيثما تغيب الصورة، وحيث "لاترى الحواس أي شيء أمامها"، فأمام مشهد اللامتناهي ليس ثمة غير قبة السماء المرصعة بالنجوم وجبل سيناء والقانون الأخلاقي. إن كانط يفضل مشهد الطبيعة على الأعمال والتحف الفنية.

وفي الحقيقة فإن ما يتم إقصاؤه هنا من طرف الثورة الكوبرنيكية هو إمكانية الأشياء نفسها. يدور عاشق الفن ومحب الجمال حول الموضوعات الفنية، فيما يجعل الفيلسوف الموضوع يدور حول الذات، بما أن الجميل لا يمكن تحديده بمبادئ قبْلية. فلا يمكننا استخلاصه أو إنتاجه إلى ما لانهاية، ذلك أن مبدأه المحدد ليس مفهوم الموضوع وإنما الإحساس الذاتي. ومن هنا بالضبط كسر كانط التقليد التأملي للجميل المثالي. فالجميل ليس فكرة أو خاصية، إنه فينا، وحين أتحدث عنه فأنا لا أتحدث إلا عن نفسي. الجميل ليس لاجوهرا كما اعتبره الإغريق، ومن بعدهم مذهبيو الكلاسيكية، إنه ملازم لحكم فريدٍ يسميه كانط حكم الذوق، وهو يتوسط ملكتي المعرفة والرغبة (أي الحساسية الفريدة التي تبرر حكما فريدا ومستقلا عن العقل النظري والعقل العملي). إن هذا التواضع الحازم له فضل عدم تحويل الفن إلى وسيلة للمعرفة. وهي تقليعة متحمسة لصيادي ما وراء العالم، على الطريقة الرومنسية الألمانية، وعدم تحويل الفن إلى وسيلة تربية على الطريقة العادية لمعلمي الشعب، الطريقة اليعقوبية أو البلشفية. إنه نفي مضاعف يمنح للعمل الكانطي أصالته مقارنة مع سالفيه واللاحقين عليه. غير أن المساوئ تكمن في الطرد شبه التام للأشياء نفسها. من المفرح أن يكون الجميل ميتافيزيقا أو أخلاقا، لكن المؤسف أنه حين يتم تذويته بهذا الشكل فإنه يفقد، في الطريق، كل واقعية مادية. أكيد أن الجميل الذي نتحدث عنه هنا ليس هو الذي يصنعه الفنان، وإنما ذاك الذي يحظى برضى رجل الذوق . من ثمَّ فما يقترح علينا هنا هو جماليات للتلقي لا للإبداع : أي الفن من جهة الزائر. لكن، فكما أن الأخلاق الكانطية لها أيادٍ طاهرة لأن ليس لها يدان، فإن متفرجها التأملي لا عيون ولا جسم له. وذلك ليس شرا لأن ليس ثمة ما يرى. فعدا خنفساء البطاطس لبوليكلطس، لن نجد هنا أي إشارة لأي عمل تشكيلي أو أي فنان. وقد تحدث المهتمون بحياة كانط عن سقف منزله بكوينغزبرغ، وثمة شيء مؤثر في الابتعاد العنيد لهذا الحضري، فعلى عكس ديدرو أو روسو حتى، لم يكن كانط يرتاد الأعمال الفنية لعصره. إنه يقرأ من دون أن يرى، والتوضيحات المرسومة نادرة، كما أن أسفاره عبارة عن كتب. فهو حين يكتب : "إن عظمة سان بيير في روما محيرة" فإنه يضيف : "حسب ما يزعمون"[15]. وهو يوضح بخصوص الأهرام بأن "ساڤاري ينصح في رسائله عن مصر بمشاهدتها من غير بعد أو قرب كبيرين". إننا نحس، إضافة إلى اللامبالاة، بوجود نفور من الشيء المادي والتشكيلي كما يشهد

على ذلك نظامه للفنون الجميلة، حيث يحدد "قيمتها الخاصة بها" ويضع الشعر في المرتبة الأولى، باعتباره "لعبة حرة للروح"، تمثل لها أشعار فريدريك الأكبر، تتلوه الفصاحة، وتأتي الموسيقى في المرتبة الثالثة لأنها "تقترب كثيرا من الفنون الكلامية". إنها نفس التراتبية الإغريقية بدون تغيير، اللهم إلا أن فيلسوفنا يأسف كثيرا على نقصان تحضر الموسيقى في المدن، وهو ما يزعج الجيران ويمس بالحرية مثلها في ذلك مثل العطر. بعدها يأتي الرسم أول الفنون التشخيصية. وهو يشمل "فنون الحديقة" كتنظيم الأشياء الطبيعية، "الملائم لأفكار معينة"، كما يشمل في نفس المستوى فن التخطيط الذي يتمُّ تفضيله على اللون. فاللون منحطّ وسوقي ومسَلٍّ، بينما الشكل المخطوط المرسوم شريف "لأنه قادر على التوغل داخل منطقة الأفكار". إنه تدقيق مثالي لا يمنعه من الإضافة : "سوف أنسُب للرسم، بالمعنى العام للمصطلح، زخرفة المساكن وصناعة السّجاد، وكل أثاث لا يوضع إلا لمتعة العين"[17]. إنها فظاظات فصيحة بالرغم من أنها لم تثَرْ أبدا. هذا، فيما أن الجماليات الهيجيلية قصْر تأملي حيث تهب، مع ذلك، واقعية الأشكال، من النوافذ المشرعة على الحياة، ومعها التنوع المحسوس للأنواع والبلدان والمآثر. وبالرغم من نسقية تلك التأملات فإنها تعبُر القارات والمتاحف (التي كان يرتادها هيجل شخصيا). لقد دشن كانط ابتسامة القط بدون القط. والجماليات الهيجيلية هي، كما أخواتها، فرع من الفلسفة، لكن جماليات كانط لم تخرج عن الطوق.

لقد أسف كاسطيلّي على هذا البوار، لكنه قرر القيام بمجهود واستعراض اللحظات الأربع "لتحديد الجمال المطلق" بالتتابع، ومن غير أن ينسى نعت الإطلاق المرتبط به. ففي نظره، كما في نظرنا، ليس هناك من حب وإنما براهين الحب، وليس ثمة من جمال وإنما أعمال جميلة، فهي التي تصنع الجمال لا العكس. هذا القلب للاسم إلى صفة مضحكٌ بسذاجته، لو أنه لم يتذكر أن هذه العملية كلاسيكية ومعروفة لدى منظري الزمن القديم. وهو يتساءل بالمناسبة أين يضع كل هذه الصور القبيحة، والعنيفة عُنوة، التي ظهرت في أثر التعبيرية الألمانية، أي أعمال بازليتز وشووينبيك، بل أعمال نولده وكييفر التي تباع بسهولة اليوم. فهل أن جماليات القبيح والبشع وفن الفضلات والرسم الشنيع ليست من مجال الفن؟

اللحظة الأولى : "**لا يكون جميلا إلا موضوع الإشباع غير المُغْرض**".

وفي هذا يختلف الجميل عن الرائق الذي يعجب الحواس في عملية الإحساس، وعن الطيب الذي يرتبط بهدف معين. فأنا أرغب جسميا في الرائق المستحب والطيب لأتمتع بهما أو أستعملهما، وهنا لا مجال للاستسلام للمحسوس أو الشهية السوقية. فذلك سيكون ضربا من المرضية لا جماليات. فتمثيل الجمال كاف، بدون رغبة في الامتلاك

أو حساب المصلحة. وكاسطيلّي، الذي حسب دائما ورغب دائما في امتلاك ليس فقط الأعمال التي ترضيه، وإنما أيضا الفنانين أنفسهم (كي يجعل أبناءه يستفيدون من ذلك)، لا يمكنه إلا أن يعتقد أن كانط لو كان على حق لما وُجد ثمة تاريخٌ للفن لأن لا وجود لسوق للفن، أو للفن نفسه، فهو ليس معجزة من معجزات الغيب. فلا محرِّك ولا متحرِّك إذن. بل لا وجود للفنانين، ذلك أن من يرفض المتعة لدى عاشق الفن، لا يمكنه أن يتصور أيضا فرح وألم وقلق المبدع الذي يعمل هو أيضا بشكل مرضي بتولعاته وعوائقه. متى كان الفن نشاطا لامباليا؟ المشترون يرغبون في استثمار أموالهم في الأعمال الفنية، وآخرون، أو هؤلاء أنفسهم لأن الأمر ليس تناقضا، يرغبون في إمتاع أنفسهم. ومتى لم يكن الفن استثمارا ليبيديا وتأمليا؟ إن عشاق الفن من الموسرين في العالم القديم أنفسهم لم يكونوا يقومون بأي شيء لوجه الله : فعاشق الفن كان يسعى ببذخه وإسرافه إلى السلطة في مدينته. لم يكن ثمة من رجل كريم لم يكن يرغب في إشهار كرمه بتسجيل اسمه في لوحة، وبدون اهتمام بالجانب الضريبي. بل وبدون قوانين منظمة للمؤسسات والهبات. "فوظيفة الفن هي ألا يكون ذا وظيفة". إن نزع الوظيفية هذا يمكن تصوره كسيرورة، لكن اللامبالاة والنزاهة إذا وجدتا لدى عاشق الفن الخالص فهما نتيجةٌ لا منطلقٌ. فالإغريقي الذي كان يصنع صنما أو معبدا، والمسيحي الذي كان يطلب قربانا أو نذرا، كانا يعبران عن اهتمام كبير بوجود هذا الشيء. فصحتهما وهناؤهما وخلود روحيهما كانت مرتهنة به. إن هذه الأشياء التي أتلقاها وأدركها باعتبارها أعمالا فنية قد صُنعت لتكون وسائل مضمونة للعلاج أو الخلاص، أو ضمانة للسلامة البدن ؛ وهي باختصار أدوات ضرورية للبقاء على قيد الحياة. إن الأمر يبدو كما لو أننا، قبل 500 سنة من الآن، نفرغ دواليب كاتب اليوم كي نضع في الواجهة الزجاجية دواته، ورسالة لمحصل الضرائب، وعقدة تأمين على الحياة أو وصفة طبية باعتبارها أعمالا أدبية. وبالتأكيد، فإن الأشياء كانت لها في البداية غايات جمالية قد تعرض في متاحفنا وألبوماتنا "كأعمال فنية"، نأتي لمشاهدتها بدون التفكير في شرائها أو بيعها، باهتمام لا غاية له. إنه قرار يظل دائما ممكنا، وهو لا يتعلق إلا بنا ولا شرعية له : فكانط، في الأخير، هو الذي يقول بأن الفن في الذات لا في الموضوع. لكن المشكلة هي أن هذا الاختيار للأشياء "الجميلة" التي تُعتبر غير صالحة للاستعمال ومشتقة من كل الأشياء الاستعمالية لا قيمة كونية لها.

إذا ما نحن حددنا "إنتاج الموضوعات المادية التي تكون قيمتها الاستعمالية رمزية فقط" "كفن"، فإننا نقوم هنا باستعمال مقولات وثنائيات لا تنتمي إلا لمجتمعنا. فما هو رمزي لدى الفرنسي قد لا يكون كذلك بالنسبة للبدائي، وما هو استعمالي لدى هنود

الأيمارا في بوليفيا لا يكون كذلك بالنسبة لموظف منهاتن بالولايات المتحدة الأمريكية. علاوة على ذلك فكل شيء، في الغالب، وظيفي ورمزي. إننا نستعمله وفي الآن نفسه نستطيع تأمله، كما أن مسيحيا مؤمنا يمكنه أن يصلي في الكنيسة أمام رافدة مذبح وسيطي ليأخذ وقته فيما بعد كي يحدق فيه ويتأمله على راحته. فالكنائس أيضا متاحف. إن هذه الوظيفة المزدوجة تجعل من الفصل بين الجميل وغير الجميل والطاهر والنجس عملية ذهنية فكرية بلا مقابل مَعيش.

أما اللحظة الثانية للجميل فهي، "**كل ما يستحسنه الناس في أرجاء الكون ، وبدون مفهوم**". إن الحيرة هنا تقابلها كثرة الكلمات "يستحسن. . ."... لو كان الفن دائما يعجب الناس وبشكل مباشر فإن كاسطيلّي لن يكون له ما يبيعه، ولن يكون للنقاد فنانون "يدافعون عنهم". صحيح أن الفنانين الكبار حتى حدود كانط، وباستثناءات قليلة، كانوا يحظون بإعجاب ورضى عصرهم. فقد كان الإجماع حاصلا بصدد : جيوطو وكاراڤاج ودافنشتي وتيتيان وفراغونار وداڤيد في حياتهم وإلى حد" كبير. لكن، بدءا من القرن 19، ها نحن نشهد انشراخ وانهيار هذا العالم المستقر والمنتظم بقوانين جمال معينة ومعايير حرفة متواضع عليها، والذي كانت مراتب الفنانين فيه قابلة للمعرفة باستطلاع الأوساط المثقفة فيه. فلا دولاكروا، ولا ماني أو بيسارو أوغوغان وفان غوخ أودوبوفي لم يحظوا بإعجاب معاصريهم. ولو أنهم لم يعيشوا هذا الازدراء لما تحولوا إلى "عباقرة" يتجاوزون كل ثمن وكل امتلاك. فقد قال بيكاسو : "لكي تحظى اللوحات بثمن باهظ في المبيع يلزم أن تكون قد بيعت في الأول بثمن بخس". لماذا إذن اشترى كاهنڤيلر لوحة بيكاسو : "أوانس أڤينيون"، لأنها، كما صرح هو بذلك، "لا تعجب الناس كلهم بإجماع". ذلك هو سرّ المستقبل الذي منح الثمن الجيد. فعبرة الفن المعاصر هي تكسير المُتعة (وصدم البورجوازي وذوي الأذهان البليدة)، وهي ضرورة شكلية وخصوصية في الآن نفسه. وهذه الضرورة الضمنية هي التي جعل منها "الفن المضاد" واجبا معلنا. مَنْ مِنَ الفنانين المضادّين لم يجعل من نفسه حفّار قبر الفن، وبدءا قبر الفنانين المحبوبين والمحتفى بهم السابقين له. (الذين بدورهم كانوا حفاري قبور من سبقوهم . . . الخ). فالجميل الحديث دائما جديد، والجديد ألا يبدو دائما قبيحا؟ وليو كاسطيلّي يتساءل عمّا إذا كان هذا الفيلسوف (أي كانط) قد تجاوز فعلا عتبة بيته.

يقول الفيلسوف ما يحظى بالإعجاب ويكون "ذا طابع كوني". إن هذا الاقتضاب جميل، ذلك أن الفيلسوف لم يكن يجهل طبعا اعتباطية "الأذواق والألوان". وهو يعلم علم اليقين أن الواقع السوسيولوجي خلاف ذلك، لذا فهو يطرح هنا مثالا وأخلاقا

للإحساس، في ما وراء السديم البيّن للفردية. فالحكم على شيء جميل يعني طرح أنه جميل ليس فقط بالنسبة لي، وبأن شيئا ما فيه يمكن بل يلزم أن يتطلب ويُسائل أي شخص، وأنه أصلا قابل للإيصال لكل واحد. إنه رهان جدير بعصر الأنوار : فالفرد هو الذي يحدِّد الجميل في طوايا نفسه، لكن هذا التحديد والتقرير يصلح لكل الناس. بقدرة قادر. إن ليو كاسطيلّي، وهو يحيي هذا التفاؤل الذي يفصح عنه القبول العام (الذي هو نفس قبوله هو، وفي العمق نفس رضا كل عشاق الفن الكرماء أكثر مما يظنه السوقيون) مضطر إلى الإقرار بأن القدَح ما زال بعيدا عن الفم. لماذا لم تتمَّ الترجمة من الكوني إلى العالمي؟ "فالفن العالمي" يظل في آخر المطاف فنا غربيا، لا فقط بالنظر إلى عدم تساوي القدرة الشرائية (فإمارات الخليج تظل بعناد غريبة عن السوق). لا يملك الغرب لوحده بالتأكيد الحق في المتعة الجمالية، لكن تقليدنا التصويري ليس هو، بداهة، التقليد الإسلامي أو الهندي أو الإفريقي. ويبدو أن الكوني الكانطي في خصام مع التاريخ والجغرافية، والجميل كما يتصوره ليس منتوجا ثقافيا. إضافة إلى ذلك فمنظّرنا لا يرى في تجربته ما يجعله يتحقق من هذا الحلم اليقظ للقِسمة. ربما كان كانط على حق في القول بأن ماهو فقط جميل بالنسبة لي ليس جميلا، لكن التفاخر والتظاهر قد قاما دائما بالعكس، أي أن ما كان صالحا في نظر الكل لا يهمه. فالتسامح وشراسة أحكام الذوق، القريبة من التعصب، تبدو في مستوى العسف الذي يُمارس. والعارفون بالفن التشكيلي يقولون بأن قيمة لوحة ما (الجمالية) غير قابلة للتحديد، لكنهم هم أنفسهم لم يتورعوا قطّ عن الحسم والتحديد، وبلهجة لا تقبل الردّ، بين الفنانين "الرديئين". فحتى كاسطيلّي، وبالرغم من أنه أكثر ارتيابية، يحترس من استعادة تلك التحديدات، ليس فقط لأن الزبون له دائما الحق، بل لأنه هو نفسه، إزاء فنانيه، لم يستطع أبدا إشهار فنان ومنحه "الدرجة العالمية" داخل حظيرته بدون أن يحط من قيمة فنان آخر ورفضه، حتى لا يحط من شأن أولئك الذين كانوا في حوزته. فمشكلته هو، مدير أكبر رواق عرض مهم في الولايات المتحدة الأمريكية، لا تكمن في توسيع السوق رغبة في ذلك وإنما في رفع أثمان الأعمال. وذلك لا يتم إلا بتنظيم النُّدرة. فسيكون من اللاإنساني امتلاك "المنتوجات الجيدة" من دون إزاحة "الرديئة"، غير أن ذلك مستحيل، فإعلاء مرتبة ما يعني من ضمن ما يعني إنزال أخرى.

ويقول كانط : "بدون مفهوم"، وهذا النفي هنا يروق لكاسطيلّي. فكانط قد أصاب المعنى. نعم ليس ثمة من قاعدة منطقية. فالمفاهيم تختص بالمعرفة، أما الفن فعاطفة، ولا يمكننا لذلك المرور من المفهوم للعاطفة والإحساس. وإلا فإن كل الأدمغة العظيمة للمنطق الصوري سيكون لها ذوق غير ظاهر (بدءا من كانط. . .). هل هذا

يعني أن الإحساس بالجمال طبيعي ومباشر؟ يبدو، على العكس من ذلك، أن الحساسية يجب أن تكون منظَّمة. وهي بالتأكيد كانت كذلك، مثلها في ذلك مثل التواصل الفعلي لأحكام الذوق التي لا تنتقل بين الإنسان والإنسان بنفسه. بل ينبغي دفعها إلى ذلك. فالعالمية تسري ربما بدون مفهوم لكنها لا تسري بدون جهد. عليها أن تملك العُدّة لذلك وتبلل سروالها. فالفن الزنجي، مثلا، ليس هبة من السماء، إنه عمل يومي، وسلسلة من الأسفار ومجازات ليس لها من طابع آلي. لننظر بالأحرى إلى هذا الصانع من قبيلة الفانغ، في الغابة الغابونية، المشهور في المنطقة، وهو ينحت جذع شجرة ليصنع منه تمثالا صغيرا تشريفا لجده الذي مات حديثا. إنه بُدٌّ جميل من ضمن المئات منه. يصل المنطقة وسيط باريزي يستكشفها، يعاير القطعة ويناقش الثمن ويحصل عليها لقاء ألف فرنك فرنسي. وبعد أن يرشو مدير الجمارك بهدية منه يحمل معه هذا العمل الحرفي إلى باريس ليبيعه بثمانية آلاف فرنك إلى صاحب رواق من أصدقائه بزقاق الفنون الجميلة. ويضع هذا الأخير التمثال في الواجهة الزجاجية بدون أن يحدد ثمنه (على عكس آلات القهوة في المحلات التجارية الكبرى) وفوقه هذه البطاقة : "عمل معاصر من الفن البدائي". ليس النحات الفانغ في بلده أي شخص. إن له سمعة واسْما وشرفا. فالناس يأتون من القرى المجاورة يحملون إليه طلباتهم. لكنّ مايميز، في تصنيفاتنا، "الفن البدائي" عن الفنون الأخرى هو مجهولية أصحابه. هكذا يمحو الرواقي الباريزي اسم صاحب العمل لصالح التحديد العرْقي. من ثمّ فإن أصالة العمل في نظر الغربي، تكون مضمونة بهذه الحيلة التي تشكل شرطا لتجوْهُرِها الجمالي باعتبار هذا التجوهر بدوره شرطا لقيمته الاقتصادية. فالساحر الأبيض، في نهاية السلسلة، يضحي بالزنجي الفرد الملموس على مذبح الفن الزنجي، بحيث إن المادة التي لم يتغيّر شكلها، حين تقطع أربعة آلاف كلومتر لتمر من العالم الإفريقي إلى الفن، تغيِّر من هالتها ومن نظرتها وثمنها. ليست "مرآة الفن" هي التي ندور بها حول الأرض وإنما جهاز يجرّ ويلتقط ويقصي ويحول كل الصور ليجعلها على مقاسنا. فالمجموعة المتلقيّة للجميل ليست سكونية كما تتصور نفسها : التلقي إنتاج، والعمل الفني هو عملية يمارس فيها سحر النتيجة حجْب العمل الدقيق للوسائط التي منحته إمكان الوجود.

اللحظة الثالثة تقول : "**الجمال هو شكل الغائية التي يتصف بها شيء أو موضوع ما، باعتبار أنها مدركة فيه من غير تمثيل أي غاية**". هاهو من جديد معتقد اللانفعية الذي اضطُر إليه كانط بغايته هو، المتمثلة في تأسيس كونية الذوق نظريا. وبما أن الغايات متوحشة وخاصة، مثلها في ذلك مثل الجاذبية والأحاسيس

والعواطف، فإن الذوق مطالب بالاستقلال عنها ليـمكِّن الجميل من أن يطرح نفسه كخاصية كونية. فعلى الشيء الجميل أن يكون لنفسه غاية نفسه من دون أي مفهوم للنفع الخارجي. بإمكاننا طبعا أن نجعل من كانط مخترع الدازاين، الذي يلائم بين شكل شيء ما ووظيفته الداخلية. لكن الأمر لا يتعلق هنا بالأشياء ولا بالأشياء الصناعية وإنما بالحدائق وبالمساحات الخضراء. ويقدم كانط كمثال الزهرة الصغيرة التي "لا ترتبط بأي هدف". وفي الواقع فإن كل الناس، من هيدلبرغ، موطن كانط إلى أولان-باطور، يحب الزهور الصغيرة حبا لا غاية له. فهل أنسى الحب الألماني للطبيعة صاحبَنا الحسّاس كل ما يميز زهرة عباد الشمس عن لوحة لفان جوج؟ صحيح أن الفنانين أيضا ينصاعون للتيْه. فقد قال برانكوزي : "إن جذع شجرة هو أصلا وقبْلا نحتٌ عظيم" تلكمْ هي "كلمة فنان"، هكذا يحلم قارئنا المخضرم الإيطالي الأمريكي. إنها كلمة شاعرية ورائعة وبليدة. فشجرة بلوط هي ولا شك نهائية في أنها لم تُبْنَ من طرف رؤية ما، وإنما تمنح نفسها مباشرة كما هي بدون خطاطات ولا مراجع وسيطة. قد تتباين رمزية البلّوط حسب الثقافات والبلدان (فهي في بلدنا قد ظلت ثابتة من القديس لويس إلى فرانسوا ميتران مرورا بفكتور هوغو). لكن شجرة البلوط الواقعية ليست كائنا تاريخيا، فالزمن لا يغير من طبيعتها، وهي تنبت وتنمو وتندثر وتعاود النمو من غير تغيُّر عبر القرون، وتوسعها الجغرافي يظل خارج خصائصها النباتية. كما يمكن التعرف عليها في معزل عن أماكنها ومحيطها النباتي. إن الجماليات علم نباتات تعيسة : فهي على عكس الأشجار والبلدان السعيدة تملك تاريخا، أو بالأحرى إنها تاريخ. وإذا كانت متاحف التاريخ الطبيعي لا تختلف في غير هندستها المعمارية، فإن متاحف الفن المعاصر تخضع لإعادة التنظيم من طرف الزمن الاجتماعي، فقاعاتها تعرف الانقلابات ومتكآت اللوحات يتم تغييرها كلية. قد نتفق على أن الذوق ليس فكريا وإنما حسيا. بيد أن الإحساسات المتعلقة بالجميل يتم مفْهَمتُها من قِبَل الزمن. فهو الذي ينظم جمالياتنا ويمنحها مشروعيتها، لا فقط بورصة القيم الفنية بتقلباتها (فحركة الكواتروشنطو لم تكن تُعتبر فنا بالنسبة للقرن 18) وإنما أيضا فكرة الفن كقيمة يتصف بها ما ليس ذا نفع (فالأواني الذهبية لهنري الثامن التي كان يستعملها للأكل أصبحت صياغة فنية). وإذا كان عصر الأنوار قد أوجب المتحف، هذه الآلة الزمنية المتخصصة في إنتاج اللازمني، فإن متاحف الفن الحديث قد صنعت "الفن الحديث" الذي لم يكن موجودا كمقولة فريدة قبل ظهور الفضاءات المميزة المخصصة له (بين 1920 و 1940). لا يوجد الإحساس وفوقه المفهوم، فمهما كانت إدراكاتنا متفردة فإنها تخضع للتفييئ الثقافي سواء كانت إدراكات للطبيعة أم للوحات. فأنا لا أرى نفس الصحراء التي يراها الطوارق.

أما اللحظة الرابعة والأخيرة فتقول : "**يكون جميلا مايتم التعرف عليه بدون مفهوم باعتباره موضوعا للإشباع**". إن الجميل إذن هو دائما ما يلزم أن يكون عليه الجميل بحكم الضرورة الداخلية والطبيعية، وإذا ما نحن ترجمنا المسألة قلنا : في الفن يقوم الفنانون بالعمل بكامله، والعمل الفني يفرض نفسه بنفسه. والبسمة المتساهلة لكاسطيلّي تتحول هنا إلى بسْمة ساخرة. فكما لو أننا قدمنا إليه أعمالا مكتملة ونوارس مشوية وجاهزة للأكل. وكما لو أنه لم يكن هو المبتكر لخمس أو ست طلائع متتالية، سوى المسؤول عن تقديم هذه الأطباق لهؤلاء السادة. ألم يخلق هؤلاء المبدعين، هو وكل أخصائيي الفن المعاصر. لذا فإن قصْر دورهم على الوساطة السّكونية بين الأعمال الفنية والجمهور وعدم اعتبارهم أطرافا فاعلة مكتملة العضوية على مسرح الفن يعني عدم فهم أي شيء. و"الطليعة العابرة للطلائع" مثلا، هل هي كلمينطي، كوتشي، وكل من حذا حذوهما أم أنا ليوكاسطيلّي، الذي جمعهم تحت نفس الشعار ونظمهم في حركة وحرّك وسائل الإعلام وجازى النقاد ومجلات الفن الموهوبة، وأسدى النصح لجمّاعي التحف الفنية والمتاحف وراقب الكاتالوغات وساند مستوى الأثمان في المبيعات العمومية، ونَقَلَ الأعمال لكل أنحاء العالم، من دون أن يكف" عن استدعاء البعض للقاء البعض الآخر في افتتاح معارضه ومؤتمراته ومأدبات عشائه؟ هذه الضرورة لم "أدافع عنها" وإنما بنيتها، ولم أختلقها، لأنه كان ثمة في البداية لوحات. لكني، من هذه المادة الخام التي لم تكن أبدا غير ذات أهمية، لكنها لم تكن أبدا حاسمة، جعلتُ من الفن التشكيلي المعاصر شيئا آخر. وإني لأترك للمعاندين فضل معرفة هل هؤلاء الفنانون التشكيليون أم هو رواقي، وهل هي أسماؤهم أم هو اسمي الذي أعطى قيمة ومنح رواجا لأعماله. والله وحده يعلم على كل حال أنني لم أسرق منهم الخمسين في المائة على المبيعات. ولأن كاسطيلي كان مثبط الهمة فإنه لم يتقدم أكثر في نقد الحكم. فقد أدرك أن الفن الحي وفلسفة الفن أمران متباينان وأن الحوار بينه وبين كانط غدا مستحيلا.

وفي هذا النقاش سينحاز الوسائطي médiologue جهة الفاعل ضد المذهبي. فهو سيجد ذكاء النظرة في آليات السوق أكثر من استنباطات الجامعة. وإذا كنا قد توقفنا كثيرا عند هذه التحديدات الفخمة، حيث يعالج الجميل بدون اهتمام بالمقدس ولا بالمواد الفنية. وبدون أي إحالة إلى اللاهوت أو التقنية، فلأن كانط يظهر بمظهر الوسائطي المضاد بامتياز. إنه يضرب صفحا عن الوساطات، ويدعو إلى ذوق متأصل بدون تكوين وإلى حرفة فطرية بدون تعلُّم ؛ باختصار إنه يدعو إلى فن مكتمل بذاته بلا عوامل فنية، أي إلى وظيفة بلا أعضاء، أو نظرية بدون ممارسة تقابلها. فحسب أتباع كانط في التاريخ المعياري للفن لا شيء يتدخل بين ذات الذوق والموضوع الفني، لا شيء مما

يأتي، حسب عبارة أنطوان هينيون : "لتأثيث عالم تحليل الفن" : أي كل اللعبة الجارية بين حاملي الطلب (أوساط السوق) وصانعي العرض (الأوساط الاحترافية) وحدوده الفاصلة (أوساط هواة الفن)[18].

إنها لامُبالاة الجميل تجاه تطبيقاته (معمار، رسم، نقش، بستنة. . . الخ). ربما كانت الشكلانية الكانطية التي تغلق الإبداع على منطقة الداخل، بغض النظر عن الفنون والأنواع والأعمال الفنية، تلتقي مع شكلانية الابتكار المعاصر المنكمش هو أيضا على "لعب لغوية" متناغمة. بيد أن سنن التقويم الذي تقترحه هذه الشكلانية يفكك كل عمليات العصرنة نظرا للسيادة الحالية لآثار الشكل على مضامين الجميل. ونحن شاهدون على أن شروط بثّ الأعمال الفنية ورواجها تتجاوز في المستوى إنتاجها، وذلك قصد التحديد المتنامي لطبيعتها. فالطريقة تسود على المادة إلى درجة أنها تجعل من نفسها هي المادة. وبذلك فنحن نرى أفضل السلطة التي تتدخل في صياغة أي أثر للجمال. من أين تنبع السلطة وكيف يتم منحها؟ إذا كان الفن اليوم هو ما نجده في المتاحف، فمن يبرمج المتاحف ومن يقرر نوعية الأعمال التي يتم اكتسابها؟ وماهي المعايير والتواطؤات التي يتبعها القوميسارات في شراء الأعمال الفنية؟ من الذي يقوم بفرز الأعمال التي يتم تعليقها وتلك التي تنزل للمخازن؟ ألم تعد قضايا "سوسيولوجيا" وإدارة الفن هذه قضايا قرار وتحديد؟ ألم ينتقل الذين ظلوا خارجيين إلى الداخل؟ وقد أخذ ثييري دو دوف مكان بيير بورديو ليدلِّلَ على "تكَوُّن الجماليات الخالصة" بتنظيره لفن المؤسسة، فيما يقوم إيف ميشو بمراقبة مراسيم "كوميسارات المعارض"[19]. فإذا كانت القيمة الفنية تأتي لشيء ما عن طريق وضعه في الواجهة أو بإعلان قيمته في المعرض، فإن أسياد المعارض والمعتمدين الفنيين قد تحولوا إلى معلمين مبدعين بامتياز. لقد كان الفنان الفرنسي مارسيل دوشان، سواء بأعماله أو بأفعاله هو الذي دشّن وسائطيات الفن، وبمسؤولية، وذلك بفتح كاتالوغ "الإشارات". وبربحه للرهان فقد قذف بالوساطة في مقصورة القيادة. تطلبون مني عملا فنيا؟ إليكم هذه المِبْوَلَة الصناعية، ضعوها في المتحف وانظروا لأنفسكم مليّا فيها، إنها مرآة. فستكتشفون فيها أن المتحف هو تراكم من سبّابَات مُشْهَرة : "انتبهوا، إن هذا يستحق المشاهدة". فالوسائطي إذن هو ذلك الأبله الذي حين يُشار له إلى القمر يحدِّق في الأصبع المُشير. وعوض أن يتابع وجهة الأسهُم على عواهنه، يتتبع الذراع كي يبصر الجسد أو الأجساد التي تقوم بالإشارة. هل نحن نعرف أكثر فأكثر ماهو المتحف وأقلّ فأقل ماهية العمل الفني؟ ربما كان الأمر كذلك. لكن إذ كان الجواب عن السؤال الثاني لا يوجد كلّية في السؤال الأول، فلنتّفق على الأقل بأنهما قد يتوضحان الواحد بالآخر، وبشكل فريد.

الهوامش

1- **Régis Debray**, *Cours de médiologie générale*, Paris Gallimard/Idées, 1991.
2- **Claude Lévy-Straus**, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 184
3- **Cité par Olivier Christin**, *Une révolution symbolique*, Minuit, 1991, p. 133.

4- تعرض برغسون لآلة السنماتوغراف بعجالة واقتضاب وبنبرة قدحية. أما الفيلسوف ألان، فإنه يطرح في كتابه *مقدمة للجماليات*، بأنه "يبعد الفكر" وبأنّ "آلية الشاشة تمحو كل شاعرية". وقد كتب سارتر في مؤلّفيه : المتخيَّل والخيال، معتبرا هذين المكونين بنيات وعي، وهو الشيء الأكيد، غير أنه يقصي في أمثلته الصورة المتحركة أو المسجّلة. أما هيدغر فإنه لا يتعرض ولو جزافا لها في كتبه الثلاثة التي تنظر للعمل الفني (أصل العمل الفني، 1935 ؛ مساهمة في قضية الوجود، 1955، والفن والفضاء، 1966). بينما في نظر مرلوبونتي، المـُعجب بالتشكيل، والمهتم عرضا بالسينما لا يوجد منظر وناقد للسينما اسمه أندري بازان. وليس ثمة كلمة واحدة عن السينما في كتاب أدورنو، *النظرية الجمالية*، الصادر سنة 1970 والمترجم إلى الفرنسية سنة 1989، عن دار كلينسييك بباريس.

5- خصصت المجلة الجديدة للتحليل النفسي عددين مهمين للمتخيل : مصائر المتخيل (1991) ومجال البصري (1987). ومن بين 10 مقالات مخصصة للتشكيل الكلاسيكي والحديث، وللأيقونة والصنم، ليس ثمة مقال واحد مخصص للسينما وللسمعي البصري، ولا "للصور الجديدة" الرقمية. قد نكون بحاجة لعلم نفس مرضي مختص في الحياة اليومية للمحللين النفسانيين كي يجعلهم يتحدثون عن فلتات لسانهم ونقطهم العمياء. فإذا كانت طفولة العلامة متمثلة في الصورة، فإن صور طفولتنا، في النهاية، هي صور القاعات المظلمة لا صور متحف اللوفر. فشابلان وطاتي وهيتشكوك أو بالنسبة للأكثر شبابا، وودي ألان وسبيلبيرغ وكوبولا قد صاغوا متخيَّل عصرنا على الأقل بطريقة تضاهي لوتيتيان وماني وبيكاسو.

6- **Plotin**, *Quatrième élément Ennéade* (4,3,II). Voir à ce propos Grabbar, "Plotin et les origines de l'esthétique", *Cahiers archéologiques*, I, 1945.

7- **Anne-Marie Karlen**, *Le Discours sur l'art. De l'économie objective à l'économie subjective de la création*, Thèse d'Université, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Besançon, 1984. "Pièces sur l'art", in *Oeuvres complètes*, tome 2, Bibliothèque de la Pléiade, Paris,

8- Gallimard, p. 1285.

9- In *L'Homme et le langage*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971.

ورد اسم والتر بنيامين مع ذلك، في هامش من كتاب :

10- *Esquisse d'une psychologie du cinéma* , Paris, Gallimard, 1939.

11 اقرأ بصدد الوساطات الفنية :

Antoine Hennion, *De la fusion du groupe à l'amour d'un objet: pour une anthropologie de la médiation musicale. et De l'étude des médias à l'analyse de la médiation*, Centre de sociologie de l'innovation, Ecole des mines de Paris, 1990.

12- **Bernard Stiegler**, *La programmatologie de Leroi-Gourhan*, et Leroi-Gourhan, la part maudite de l'anthropologie, polycopies Paris, 1991.

13- هكذا يقول ميرلوبونتي في كتابه : **L'Oeil et l'esprit**, Paris Gallimard, 1964

"إن كل تقنية هي تقنية الجسد. فهي توسع من البنية الميتافيزيقية لبدننا"

14- انظر بالأخص، من ترجمة وتعاليق بيير ريكمانز :

Shi Tao, *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille amère*, Paris Hermann, 1984.

15- ليو كاستيلي وجه بارز في السوق الدولية للفن منذ الستينيات. وقد استقر هذا الرواقي التاجر في نيو يورك وبها أطلق موجة الفن الشعبي (البوب آرت) والفن التصوري، والنزعة الحدية minimalisme

16- ***Critique du jugement***, Paris, Vrin, 1960, paragraphe 26.

17- المرجع نفسه، الفقرة 141.

18- **Antoine Hennion**, *De la fusion...*, op. Cit, pp. 3 - 4.

19- **Thierry de Duve**, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989, et Yves Michaud, *L'Artiste et les commissaires*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1990.

الباب الثاني

أسطورة الفن

الفصل الأول
اللولبية اللانهائية للتاريخ

إنه لأمر عجيب أن يغدو الجمهوريون رجعيين حين يتحدثون عن الفن.

إدوار ماني 1867

◆◆◆

ليس الفن ثابتا من ثوابت الوجود الإنساني . إنه مفهوم متأخر وخاص بالغرب الحديث ، ولا شيء يضمن استمراريته . لقد استمد هذا التجريد الأسطوري مشروعيته من «تاريخ للفن ليس بأقل أسطورية ، باعتباره الملجأ الأخير للزمن الخط الطوباوي . إن تتبع الدورات الواقعية للإبداع التشكيلي ، على المدى الطويل ، سوف تؤدي بالأحرى إلى تعويض فكرة التطور اللاهوتية للأشكال بفكرة «الثورة» ، أي بالخط الحلزوني .

◆◆◆

كلمة ذات طلاء خزفي

ثمة كلمة تقف حجابا بيننا وبين صورنا : إنها كلمة "الفن". وقد اصطدمنا مرارا وبشكل آلي بهذه الكلمة التي تحتمل كل المعاني. فهذه الكلمة الجذابة المكونة من مقطع صوتي واحد تعيق كل توضيح لمتغيرات الصورة. فهي تضفي على الـمُصطنع صفة الطبيعة، وعلى اللحظة طابع الجوهر وعلى الفولكلور طابع العالمية. كما أن البلاغة المجملة للفن، باعتبارها كذبا جميلا، حاضرة حضورا أكيدا بحيث يصعب تفاديها. لذا فإننا سنكتفي بردّها إلى مكانها الفعلي.

يعمل قُسُس الفن على تمرير الكثير من التحولات والانبعاثات باعتبارها تجسيدا لماهية لاتاريخية. إنه اسم لم يتمَّ ابتداعه إلا مؤخرا. وقد صرح بذلك مالرو آخر خُدام هذا التقديس في نهاية المطاف قائلا : "اللازمني أيضا ليس خالدا".

لقد تمت محاولة إقناعنا بأن الفن لا يتغير، وأنه منطقة من الوجود أو محافظة من محافظات النفس تمتلئ تدريجيا بصور مصنوعة هنا وهناك. فقد تم اعتبار أن سيولة الصور منذ 30 ألف سنة تؤدي، مع مرور الزمن، إلى انحدار بنية مثالية مكونة من مجموعة من الخصائص المشتركة التي تحدد فئة من الموضوعات، يأتي كل عصر لتحيين هذا الملمح أو ذاك وهذا المقطع أو ذاك منها. ڤفننا الحديث"، الذي لا يستقي مبرره إلا من نفسه، يعني الربط بين الأحدث والأقوى. إنه أيضا عجرفة ما هو طبيعي، بحيث يغدو المحلي كونيا، وينصِّب من نفسه حكما. وهي العجرفة التي تجعل من مقطع ما محظوظا بحيث يعرض نفسه باعتباره الكل الموجِّه للتاريخ، الذي يوهم بأنه يوجد في أصل كل الصور المصنوعة بأيد إنسانية والتي جمعناها بحماس، بما أنه لا يدرك ما يفلت لوعيه. والعكس هو ما يوجد في الواقع، فلكل عصر من عصور الصورة نمط فنه.

إن القول بأن "المتحف يخلِّص الفن من وظائفه غير الفنية" ضرب من السذاجة المتمركزة حول العرقية. فالأمر يبدو كما لو أن "الفن" قد انتظر، في الظل والعذاب وخلال قرون طويلة، أن تتم إعادته إلى نفسه باعتباره كلية مكتفية بذاتها ومولدة لنفسها، خاضعة بلا مبرر إلى التشويه والاستلاب ولإفساد المصالح الطارئة واللامشروعة. أليس من الملائم لواقع تلك التحولات قلب تلك الجملة والقول بأن "المتحف قد خفف من الوظائف الشعائرية للصور المقدسة"؟ وبما أن الجمال قد أُلصق عنوة بالفن، فإن مانسميه فنا لا يحتل من تاريخ الغرب سوى أربعة أو خمسة قرون. إنها مرحلة قصيرة.

لقد تميز القرن العشرون بالتشكيك في القواعد الجمالية التي ورثناها عن القرن السابق وما صاحبه من تمييز بين الفن الشعبي وفن النخبة، والفن الرخيص والطليعي. . . . الخ. فهو قد عمل، حسب تعبير هارولد روزنبرغ، على "تخليص الفن من تحديداته". هكذا تمت إعادة تصليح واستخدام كل أنواع الغرائب والفضلات التي كان أسلافنا يرمون بها في المجاري، وحشرها كلها في السلة نفسها. لكن خلف هذه التجريبية القصوى تثوي نزعة عقائدية، وخلف هذه الفوضوية البصرية تتوارى نزعة استبدادية مقنَّعة : إنها فكرة السلة. فقد أصبح لي الحق اليوم في أن أحشر فيه كل شيء وأي شيء، سواء كان زجاجة بوْل الفنان أو حاملة القنينات، أو آلة تجفيف الشعر أو إطارا فارغا، أو حبلا معقودا، أو كرسيا لصق الحائط مع صورة لنفس الكرسي جنبه. لكن ليس لي الحق بعد في الرمي بتلك السلة إلى المزبلة. لقد غدا من المقبول أن يكون"كل شيء فنا"، لكن لم يتم القبول في نهاية الأمر بعْدُ بأن الفن ليس سوى وهم فعال. لِمَ يصلح، هذا الاسم السحري، هذا اللغز الذي غدا بداهة، وهذه الغرابة الأليفة جدا؟ إنها تصلح لحجب انقطاعات التواصل بين الحضارات وبين مختلف لحظات

حضارتنا خلف طبقة تشكيلية موحدة. فالفن كلمة ذات طلاء خزفي ؛ إنه كلمة طرسية، حيث يشطب كل عصر بهدوء معتقدات العصور التي سبقته كي يفرض معتقداته الخاصة.

حين نتحدث عن "تاريخ عام للتشكيل" أو عن "دائرة معارف للفن الكوني" فتلكما كذبتان مربحتان. وحين ندعي، مع مالرو، بأن "الفعل الإبداعي يحافظ على مدى القرون على قوة حضور قديمة قدم الإنسان، دائما ملفعا بالتاريخ ومحافظا على ذاته، من سومر حتى مدرسة باريس"، فتلك كذبة طنانة، أما الكذبة النافعة، حتى لعشاق الحقيقة فهي متحف اللوفر.

فباسم أي شيء يمكننا وضع عناصر ولوحات متباينة، كالفينوسات ذات الأرداف في عصرما قبل التاريخ، وأثينا البارثينوس، والعذراء في الأعطية، وسيدة أوكسير وآنسات أفينيون، تحت ُمعامِل مشترك؟ أبِاسْم الصورة؟ لكن هذه الكلمة ليس لها نفس المعنى، والصورة ليس لها نفس المؤثرات حسب كوننا في باريس 1992 أو في روما 1792 أو في روما أيضا سنة 1350 (حين كان حوالي مليون من المؤمنين يتدفقون على المدينة لرؤية صورة إعجازية للمسيح). إن الأمر لا يتعلق بنفس الكيمياء المتخيلة، لأن حركية النظرة ليست هي نفسها. فادعاء استخلاص فكرة عن الصورة سيكون هو نفسه فكرة متخيلة. فليس ثمة ثابت هو "الصورة" *imago* يكمن تحت الكثرة اللانهائية للمرئي، ذلك أن التنوع جوهري أما الثابت فتأملي محض.

لكن القول مع غومبريش في مستهل كتابه عن **تاريخ الفن**، بأن ليس ثمة من وجود للفن وإنما يوجد فقط الفنانون، يعني استبعاد المشكلة. فمنذ متى لا يوجد غير الفنانين ولماذا؟ وهل "الفن هو ما يسميه الناس كذلك"؟ وما كان يوجد ثمة اسم خاص بالفن، قبل الانتقال من المَنْقَش إلى الستوديولو النهضوي ، ومن الجمعية التجارية الوسيطية إلى الأكاديمية. فليس الفنان هو الذي صنع الفن وإنما مفهوم الفن هو الذي جعل من الصانع فنانا، وهو مفهوم لم يظهر إلا مع حركة الكواتروشنتو الفلورنسية، في المرحلة الممتدة من حصول الرسامين على استقلالهم الجمعوي (1378) إلى التمجيد التأبيني لميكل أنجلو الذي قام بإخراجه ڤاساري (1564).

رهان أداة التعريف

إن الرهان في تحديد الفن (وهو تساؤل ليس له، على ما يبدو، مدى عملي) يكمن في قضية معرفة ما إذا كان تاريخ الفن لغة من ريح تدور حول وهم. وإذا كان الفن **واحدا** في الجوهر، فهناك بالتأكيد تاريخ **واحد** للفن، وإلا؟ وإلا فإن "بهائمنا الحاملة للرفات" تملأ آذان بعضها البعض بالخرافات.

إن المحترفين المهووسين بالتأريخ والنعوت والتوثيق يتحدثون باسم العلم. بل إنهم يعتبرون، ولو بشكل عادي، التفكير الفلسفي تفكيرا اعتباطيا وذاتيا مذهبيا، ويعتبرون المتسائلين من طينتنا مازحين، والتفكير الاستعدادي الجذري تفكيرا عموميا. هل يمكننا إجابتهم بأن إيمانهم بالفن هو الذي يؤسس تاريخ فنهم، لا العكس؟ وإذا كان الباحثون منا الأكثر انصياعا للنزعة الوضعية، ومؤرخونا الأكثر تمردا على الأفكار العامة والأكثر أنجلوساكسونية، "مهووسين هم أنفسهم بالعالم الخلفي"، فإن اعتمادهم ونبرة تنازلهم تبدو للإنسان العادي مبنية على مسلمات اعتباطية وذاتية ومذهبية باعتبار أن : **1**) ثمة مفهوما واحدا للفن يخترق الحضارات والعصور، **2**) بالإمكان وجود تاريخ وحيد لهذا الجوهر، **3**) وأن هذا التاريخ بدوره يمكنه أن يتحول إلى موضوع علم مستقل وخصوصي، كما لو لم توجد أبدا حضارات لا يكون فيها تاريخ الأشكال سوى تصريف لدلالات أوسع ؛ حضارات حيث تاريخ الفن والفن كتاريخ لم يعرفا الوجود أبدا، كالحضارة البيزنطية مثلا خلال ألف سنة، أو الحضارة الصينية خلال مدة أطول بكثير (حيث لم يكن "الفن" وظيفة مميزة عن النشاط الاجتماعي، لهذا لم تكن الحاجة ماسة للاحتفاظ "بالأعمال الفنية"، وحيث كان للنسخ نفس قيمة الأصول). وكمثال على ذلك أيضا، اليابان حيث لازالت المعابد لحد الآن تبنى ويعاد بناؤها من دون أن تفقد هالتها. فمؤشر استقلالية الأشكال التشكيلية متغير أيّما تغير. والكل يعلم أنه من المستحيل فهم الإنتاج الجمالي لمجموعة بشرية ما من دون وضعه في سياق الجوانب الأخرى من حياتها، التقنية والحقوقية والاقتصادية والسياسية. فما نسميه "فنا" قد لا يمثل بذاته مكونا مصغرا دالا متميزا عن بقية المكونات الأخرى. ثمة عتبات لقوة الابتكار التشكيلي، إذا ماتجاوزها "تاريخ الفن" يغدو مطالبا بقبول انصهاره في تاريخ الأديان، أي في مجرد أنثربولوجيا.

لقد علّمت الجمهورية لأسلافنا التمييز بين تعاليم الدين وتاريخ الأديان. فتعاليم الدين تعني تعاليم المسيحية باعتبارها هنا الديانة الوحيدة والحقيقة بامتياز. وهي مرتبطة بكليات اللاهوت. أما تاريخ الأديان، سواء كان علمانيا أو دنيويا، باعتباره لا يحتوي على أحكام قيمة أو مرامٍ تقريظية، فهو من اختصاص كليات الآداب والعلوم الإنسانية. إنهما خطوتان متناقضتان إلى حد كبير، بحيث إن الخطوة الثانية قد تم اكتسابها على حساب الأولى بشكل متأخر، وبعد صراع طويل (في حالة فرنسا في القرن 19). ثمة بلدان في أوروبا الشمالية، مثلا، لا يزال فيها هذا التقسيم للوظائف والأمكنة موضوع نقاش. فتاريخ الفن قد أذاع وحْيا عقائديا مضاعفا، بأفكاره المسبقة وبالجهالة التي كان غارقا فيها. فحتى وقت قريب كانت مدرسة اللّوفر كلية للاهوت الدنيوي. لقد كانت معبدا لإلاه وحيد هو الفن باعتباره اسما جوهرا متفردا.

حسب التقاليد المتوارثة تكون "الفنون" إما ذات طابع إناسي أو منزلي، ووحده الفن المفرد أساسي. فنحن لا نزال نعطي بجدية دروسا في "تاريخ الفن" في الوقت الذي لا يقترح فيه أحد، إلا على سبيل السخرية، تاريخا للحضارة (بالتعريف). ونحن نعلم أن أداة التعريف تفصح عن الإيديولوجيا أو القضية العادلة، أي عن موضوع مطلق تتم دراسته في المطلق. إنه موضوع مقدس إذن. إلاّ هنا. ففي أحد الأيام، قبل قرن أوقرنين، وجد لاهوتيو الوحي أنفسهم محرومين من دراسة الكتابات المقدسة التي انتزعت منهم : هكذا نشأ تاريخ الأديان. وفي يوم ما، قد يقبل لاهوتيّو الفن تقاسم امتيازهم مع إثنولوجيي أرخبيل الصورة. آنذاك فقط سيقطع تاريخ الفن كل مايربطه بالتاريخ المقدس والخطاب العقائدي. هذا الخطاب يُشكل توزيع جوائز الامتياز وسيلته المعتادة والدنيوية، ومعها الحكايات التقليدية عن عظمة وانحطاط الفن المثالي (ككتاب : **تاريخ الفن عند القدماء**) أو ربما الحكاية المقلوبة عن انحطاط وعظمة الفن الحالي (ككتاب : **حياة أشهر المعماريين والرسامين والنحاتين الإيطاليين منذ تشيمابوي حتى يومنا**)، التي يكتبها فنكلمان وفاساري. فمن يقبل بالقطيعة بين العصور والقارات ووضعيات الصورة بإمكانه التخفف من عبء كآبات وأحزان "نهاية الفن". فلا وجود لنهاية في المطلق، أو بتعبير مبتذل : ليست نهاية الفن هي نهاية الصور.

من شابه أباه فما ظلم

إذا كان الشيء اصطناعيا فإن التاريخ الذي يطابقه يكون غير واقعي. كما أن هشاشة أسطورة "الفن" لا تكشف عن نفسها أفضل إلا حين نتفحص الهشاشة المثالية "لتاريخ الفن" التي تحميه كما تحمي القشرة المحار. لقد ظهر مفهوم الفن في عصر النهضة محمولا على فكرة التقدم الجديدة، ليستقر في عمق تاريخ مُبَنْيَن بطريقة ساذجة ومحددا بغائيته المفترضة، التي تشكل سيرة حياة فاساري (1550) رمزا لها، والتي لا تزال مسلماتها مستمرة لحد يومنا هذا. وقد كتب إ. هـ. غومبريتش بهذا الصدد : "لم يكن بالإمكان تصور تاريخ للفن بدون فكرة تقدم هذا الفن عبر القرون". فكل فنان يدخل في تتابع تسلسلي، ومكانته تصبح بشكل من الأشكال مرتّبة له. فحتى يومنا هذا لا يزال التطير من "الطليعة" و "الجديد" يصرّف التبسيطية الدينية لهذا الخط المستقيم في التعاظم الدنيوي. فالظاهر أن الموضوع النقيض للانحطاط و "موت الفن" يعودان لنفس الفرضية، فرضية "الفن الذي يتقدم".

وهو لا يزال يتقدم. فإلى أين يسير الفن المعاصر في نظر المؤرخين؟ لا اختيار له : إنه يسير نحو الأسوإ، إلى الأمام أو إلى الوراء، يتقدم أو يندحر، لا حل ثالث لهما.

فالأشياء تسير من مبتدإ مطلق نحو منتهى مبتغى، وإن كان دائما عبارة عن قيامة مثالية. فتاريخ الفن، من أكثره علما إلى أكثره آلية، مسكون بالنموذج الأصلي المسيحي للزمن المنقذ، الذي يبدأ بتجسد المسيح وينتهي بيوم الحساب. إنها غائية مجيدة إلى حد ما. فنهاية وغاية التاريخ تُمْلي، بالمقابل، الطريق المليء لأصل منكفىء على ليله، نحو الاعتراف به في واضحة النهار، ونحو نهضته وانبعاثه : إنها الخطاطة القاسارية. أو أننا سوف نتبع مسار بساطة شريفة ضاعت إلى الأبد، أي بساطة نيبوي Niboé أو لاكوون Lacoon، حتى نصل إلى التفاهات الباذخة للفن المنحل لأيامنا هذه : وتلك هي خطاطة ويتكلمان. لننصت لهذا الأخير يقول : "في الفنون التي ترتبط بالرسم، كما في كل الاختراعات الإنسانية، كان البدء بالضروري، ثم بحث الإنسان عن الجميل، ثم آمن إيمانا بليدا بالسطحية والمبالغة : تلك هي المراحل الثلاثة الأساسية للفن".

ثمة وجهتان فقط ممكنتان داخل هذا التصور : الاتجاه المرح والاتجاه الحزين. لقد أنشدت النهضة الأوروبية صعود المسيح إلى السماء فيما أنشد عصر الأنوار شعور الإنسان بالحرمان من كل رحمة ربانية. وقد تابعت الرومنسية الألمانية مسار الدهرية هذا على طريقتها، وذلك بوضع زمن القصور الحراري في صلب القلب. هكذا كان هيجل يرجع الجانب المؤثر للأشكال إلى علة وجودها. فالأمر لا يكمن فقط في عدم إمكان العودة إلى الفن الرمزي حين نكون في مرحلة الفن الكلاسيكي، أو إلى الكلاسيكي حين نكون في مرحلة الرومنسي، وإنما في عدم إمكان المرء أن يكون رساما أو معماريا (بالمعنى القوي لكلمة الكينونة) بدءا من اللحظة التي تعود فيها مهمة المصالحة بين الروح والعالم للفيلسوف لا إلى الفنان. لذلك، ليست أنماط التعبير المتتالية التي تشكل "تاريخ الفن" هي التي تطرد بعضها البعض، وإنما التعبير الفني نفسه هو الذي يرحل، "ليصبح الفن اليوم شيئا ينتمي إلى الماضي". "فالحاجات الروحية التي يشبعها أصبحت تتشبّع بمحيط هذه الثقافة التأملية (ثقافتنا) التي تتجه نحو الكوني والعام والعقلاني. . . ". لذا فإن الحكم الجمالي سوف يعوض التأثير الجمالي. فالأوديسا ذات الاتجاه الوحيد لا تقبل التكرار، وتاريخ الفن أيضا لا يستعيد وجباته السابقة.

في الحالين معا يتحول نظام الزمن إلى حكم قيمة، والتتابع الزمني إلى نظرية للقيم.

إعادة استعمال عبارة مبتذلة : "الطليعة"

لقد تم إهمال فلسفات التقدم التي نشأت في القرن 19 بشكل مرح من قِبَل عشاق الفن الذين يتمثلونها يوميا في أحكامهم الذوقية. كما أن عشاق الجمال هؤلاء، الذين

يسخرون من السذاجات اليعقوبية قد استعملوا حرْفيا مجازات الصراع الفني التي نمت في حضن الثورة الفرنسية (كقول ستاندال سنة 1824 : "إن آرائي في التشكيل هي آراء اليسار المتطرف"). فقد كان الصراع بين إنغريس ودولاكروا صراعا بين الخط واللون، وكان يجسد صراع السلطة ضد الحرية، أي النظام القديم ضد الثورة[1]. وأولئك الذين يرفضون الطليعة السياسية يستعملون امتدادها في الصور. أليس غابرييل ديـزيري، أحد الاشتراكيين الفرنسيين وتلميذ فوريي، هو الذي حمل إلى مجال الفنون الجميلة هذه الاستعارة العسكرية المنسوخة في الواقع من نموذج السكة الحديدية التي كانت حديثة آنذاك : التاريخ سكة حديد والطليعة قاطرة بخارية تجر العربات؟ فمن بين الثورتين الشقيقتين (1789و1848) تظل الثورة الصغرى حاضرة، تعبيرا عن البقاء الأعمى للطوباوية الثورية في نهاية قرن متحرر من الأوهام، تُقْنع نفسها بأنها طلّقت كل الثورات. فهل أن خيبة أمل العالم لم تحتفظ بغير سحر الفن؟ يبدو لنا من الطبيعي تقديس وتقدير "الجديد" كما لو أن الأرض الموعودة لا تزال أمامنا، لا نصل إليها إلا بطريق واحدة، أقصر الطرق، تلك التي تستكشفها قاطرة اللحظة. إنها وحدانية نورانية لطرق الخلاص لها ثمنها ووجهها الآخر : أي شكوكها الغامضة بخصوص الانحراف عن الطريق وكذا الفن المنحط (كمن أتلف طريقه لأنه لم يتبع مساره الصحيح في اللحظة المناسبة) ؛ بما أن الإرهاب الإنجيلي للتطور يلعب لعبة مزدوجة، مزاوجا بين التقدمية والفاشية، والوعد والخطر. لقد كان الفن الملجأ الأخير للمسيحية الدنيوية، ولنوع من النقد الأدبي باعتباره الصيغة المنتصرة للكنيسة المناضلة القديمة، والملاذ الأخير للأسطورة الثورية. ففي عالم فني مسكون ببنية ذهنية انتظارية، تتموقع الأمور إما قبل أو بعد حدث مّا، وذلك في انتظار يوم القيامة، هذا إذا لم تتحقق رجعة المسيح المنتظر. في عالم كهذا تغدو الجدة والتفوق مترادفين. فأنا أفضل منك لأنني أتيت زمنيا بعدك. ولكي يكون لفكرة الطليعة معنى من اللازم تجميع تسلسل الأشكال التشكيلية في مقطع تراكمي للحلول الأكثر ملاءمة التي يتم تقديمها بشكل متتالٍ لنفس المشكلة، وذلك على اتجاه كلما تقدمنا فيه كلما كنا أكثر امتلاكا للأسلحة القابلة لتجاوز الحل السابق. وبالطبع، فإذا كان تاريخ فن معين يغيّر تدريجيا المشكلات التي تنطرح له فإن الفكرة المواسية تنهار، ويكون على كل فنان تشكيلي وكل تيار فني أن ينطلق من جديد من البداية. وبما أن كل واحد يغدو طليعة لنفسه، فإن الطليعة تنتفي نظرا لغياب واجهة وخلفية مشتركة بين الفنانين.

كيف يمكننا تفسير هذا البقاء المتناقض "للطليعة" في غياب "حزب طليعي"؟ بالتأكيد، بتوظيف تراث إيديولوجي من القرن 19 في معمعة التكييف الإعلامي للقرن العشرين. فقد كان إلحاق عوالم الفن بالاستعجال الإشهاري وراء تنشيط التطيُّر من

الجديد. ثم جاءت دائرة الأخبار الراهنة، حيث كل "خبر جديد" ينتزع مرتبة وقيمة الخبر الذي سبق أن مرّ (فنشرة أخبار أمس تفقد قيمتها التجارية اليوم)، لكي تنقذ العالم الميت للطوباوية الاجتماعية، وذلك باللعب على لَبْس معين، حتى تتم إعادة الاعتبار للحداثة بوصفها اختلافا وقطيعة. لكن تلك الحداثة قد بدلت علامتها. فقد تحولت من حداثة مسيحية إلى حداثة وسائطية، بحيث إن فكرة الطليعة الرومانسية، التي كانت في ما قبل علامة على التمرد وراية للعنة، أصبحت تشتغل كوسيلة للإدماج والرقي الاجتماعي.

إن ما يمنح قيمة لخبر مّا، وضمنها القيمة التجارية، هو الجدة. وكما يقول أرمان اليوم : "الفنان مُخبر"، فعليه أن يشكل حدثا كي يثير الاهتمام ويستجذب الزبناء. فسوق الفن إعلام مترجم إلى تحديد أسعار. والخبر يتم قياسه بدرجة الانزياح عن المعدل. إنه العكس تماما لاحتمال الظهور. لذا فإن الأشكال التي تعرف تثمينا كبيرا هي تلك التي تكون اليوم الأقل توقعا، فبما أنها تشكل حدثا فإنها هي التي تثير الكثير من الكلام حولها : فتغليف الجسر الجديد على نهر السِّين بباريس أو وضع مِرْسام chevalet أمام كركدن في حديقة الحيوانات بڤانسين، أو تمريغ امرأة عارية على لوحة مرسومة أو وضع حقل قمح أمام قوس النصر بباريس، تعني أوّلا إنشاء صحافة جيدة وذلك بإنتاج المقابل الفني لكارثة على السكة الحديدية. ينجم عن ذلك أن المنزع التقليدي يكون شذوذا وسائطيا (مثل قطار يصل في الموعد المحدد)، ويكون الرسم المتحدي عاديا. فما يكون مربحا هو الانزياح عن القاعدة، وواجب الأصالة الشخصية غدا ضرورة اقتصادية مادية، ومَلِك الغريب العجيب أصبح هو فلان و فلان. إن انصهار قيم الإبداع، والإعلام الذي انتهى إلى "الفن التواصلي" يمكِّن من معرفة الاتجاه جيدا وسط فقدان الاتجاه، المعاصر لأي شيء تافه. لقد أصبح البحث عن **الحد الأقصى الإخباري**، المسمى أيضا "السكوب"، الحكم الوحيد الإنجازي في الاعتباطية المعممة "للإعصار التجديدي الدائم". هل كل شيء على ما يرام؟ نعم، شرط أن يكون هذا "الشيء" النقيضَ لكل شيء تحدثنا عنه سابقا، إذ بدون ذلك لا يمكن للأخبار أن تمر. فالتوصية بالطبع imprimatur لا تتوج غير الشاذ ، إلا إذا نحن أردنا أن نسخر ضمنيا من التصوير الملون باعتباره منسجما وقابلا للاستبدال والتوقع).

ونحن نعلم، من زمن، المفارقات والعقم الخاص بما سماه أوكتاڤيو باث "تقاليد الجديد". فما مآل الانزياح عن القاعدة في غياب تلك القاعدة؟ كيف نميز الطليعي من الرديء حين يكون أغلب أفراد المجموعة يمارسون الفن الطليعي؟ فبدون كلاسيكية في الخلفية (تعليم ومتن ومعايير ومباريات) يتمزق الاحتجاج مزقا. من جهة أخرى يسرِّع فتعدد اللامعتاد من حدوث تجديد الأشكال والطرائق. من ثمة تنبع ظرفية التجديدات

وإنهاك النظر، بالإشباع الزائد والعودة النهائية إلى حالة السديم الأولى. فالإكثار من الأخبار يزج بالجديد في التفاهة، وبمقدار ما تكثر الأعمال التي تصبح حدثا تغدو الفرجة هي الجمهور. حين يغدو الأمر عبارة عن كوكتيل حفل افتتاح معرض، بلا بداية ولا نهاية، ينتقل من رواق لآخر، ويغلّف بنفس الإشاعة الغامضة غرابات عجيبة تتتابع على الحيطان في سرعة مدوخة من دون أن تعجب أحدا : حين يغدو الأمر كذلك فإن التقادم التدريجي للغرابة التشكيلية يتسارع من عقد لآخر. صحيح أن "الأمكنة الساخنة" للفن المعاصر تتقاطع فيها الشبكات السائدة للإعلام العالمي (فالتجديد لا يتم في نيجيريا أو برمانيا أو البيرو)، لكن في عالم غدا فيه رفض التقاليد تقليدا أوحد، يهدم الاحتفاء الآلي بالجديد نفسه بنفسه. فتهيج السوق مراوحة تاريخية. لذا نحن نفهم أن ما بعد الحداثي، ما بعد الفن "الأكاديمي" الذي يمجد الماضي، والفن "الحديث" الذي يدعي الانتماء للمستقبل، يسعيان إلى التمتع بفن حاضر لا يطلب الانتماء إلا نفسه.

قفص السلم

لكي نتخلص من الخلط الوحشي بين التأريخ والقيمة (دوشان أفضل من بيكاسو، الذي هو أفضل من غوغان، الذي يتجاوز كثيرا دولاكروا)، سيكون من المغري اعتبار أن الزمن لا دور له في المسألة، وبأن التاريخ ليس محكمة للفن. فقد قال بونار بأن "الفن هو الزمن وقد توقف". إنه مثل المتعة أو العلم، كما رأينا ذلك سابقا. ومن الأكيد أن بعض التأملات تقذف بنا، ولو للحظة، خارج التاريخ الذي يملك خاصية سالبة، سواء كان انتظارا أوحنينا. فالمتعة الجمالية، مثلها مثل المِمَصّ، تطرد الفراغ من العقول، وكل ما تمتصه اكتفاء إيجابي وفرح يكثف الماضي والحاضر في حاضر معجز. "إن الطريق نحو الباطن"، العزيز على نوفاليس، لا تأريخ له، وبمقدار ما أن الإيديولوجية هي ما ينتمي من خلاله مجتمع أو فرد بالضرورة إلى زمنه، بمقدار ما أن فنه هو ما يمكّنه من الانفلات من ذاك الزمن. فقد اعتبر بودلير أن الفنان الحديث هو ذاك الذي "يستخلص الخالد من المؤقت". وبعد بودلير بأكثر من قرن، وعلى مرأى من الاستعمالات المضادة للحداثة التي لم تُفهم فهما جيدا، أصبح الشعار الوحيد هو : علينا أن نكون بالتأكيد غير حديثين. بل علينا ألا نكون بالأخص ما بعد حداثيين، ولا معادين للحداثة، فذلك يعني مرة أخرى إعطاء الصلاحية **للما قبل** و **للما بعد**، وقياس قوة ما بالتسلسل الزمني ورد قيمة عاطفية ما إلى قيمة الموقع الزمني.

إننا نقتنع بالمقابل، بأن ثمة رهانا صعبا. بل ثمة نية مبيتة، لأن "التشكيلي يتفاعل بنفس الحدة مع الفنان الذي سبقه ومع عالم اليوم". لقد أصبح واقعا أن تطور الفن

الحديث لم يكف عن إضفاء الطابع التاريخي على الخاصية الجمالية، وذلك بجعلها تنزلق من العمل الفني إلى المكانة التي تحتلها بالعلاقة مع إرث من المكتسبات. فقيم قطائعنا لا تزال، وأكثر مما مضى، قيم مواق. فهل يشكل الخلود نصف الفن، وما الذي نفعله بالنصف الآخر، الذي يُفترض فيه، منذ بودلير، أن يعبر عن عصره؟ إن الهروب من التقطيعات التاريخية للمرئي عبر التطير من اللحظة المطلقة سيكون غير ذي جدوى، مثله في ذلك مثل الهروب من برق العاطفة المتجدد باستمرار عبر الاهتمام فقط بعصور البصر. لنحترس من الخلط بين منطق الإبداع ومنطق الإدراك، ونعتبر أن الوجود هو الإدراك الصيغة المثلى للصورة البصرية. إن انطباع العارف ينحو باتجاه الخلود، لأن صورة آتية من بعيد قادرة فجأة على انتزاعنا من بيئتنا وأفكارنا وعمرنا. كما أن بيئة الإبداع تاريخية، فهي محبوسة في محيط معين، ومحصورة في لعبة بين "السابق" و"اللاحق" لا يمكننا التجرد منها لأن هذه الصورة أو تلك تمنحنا إحساسا غامضا بالنعمة. وكما كان أسلافنا يميزون بين الطبيعة الطابعة والطبيعة المطبوعة، من المفيد التمييز بين الصورة المتلقاة والصورة المصنوعة، وبين التكون والنشوة.

أليس بإمكاننا إذن دفع الزمن الخطي إلى الوراء وعدم القبول به كما هو؟ والخروج، أليس يبتغي الهروب من الاختيار الصعب بين التاريخ السهم والتاريخ السديم، وبين التطورية والنسبية، نحو هندسات الثورة (أي "الدورة المكتملة لجسم متحرك حول محوره")؟ لنقارع المجاز بالمجاز، لم لا نعوض سماط الطريق الصاعد أو المنحدر بدورة السُلم؟ هناك شكل حلزوني - أي حركة دوران مزدوجة حول محور معين والانتقال على طوله - يمكِّن من التركيب بين المثل البيولوجي الذي يُعتبر المجاز الأول لتاريخ الفن، بطفولته ونضجه وشيخوخته، والفكرة الواسعة للتطور التاريخي للمجموع. فاللولب يمكنه، عبر الربط بين نهاية منحنى وبداية آخر، المصالحة بين التكرار الحزين والتجديد المرح، والمقولة التوراتية "لا جديد تحت الشمس" قولنا : "نحن نعيش عصر رائعا". أما أن يكون الانحدار النهائي لمرحلة ما من الفن حاملا في ذاته لتأكيد ولادة نهضة جديدة، فذلك أشبه بتمثيل حكمي مكرور لكنه ذو مضمون جديد. هكذا لن يكون لدينا الاختيار بين تصور زحلي للتقهقر الذي لا مرد له والسذاجة المرحة لربيع دائم.

وفي الحقيقة، تغوص بنا فرجة الصور في ثلاث مُدَدٍ متباينة ومتزامنة في آن واحد : الزمن خارج الزمن المتعلق بالعاطفة، والزمن المتوسط لدورة الصور الذي تأخذ فيه هذه الصورة أو تلك مكانها، ثم الزمن الخطي الطويل لتاريخ الإنسان، الحيوان الوحيد الذي يترك آثارا. إن اللقطة "فرد"، والمقطع "تاريخ" والفيلم "جنس" تشكل اللحظات الثلاث التي تتطلب الربط والتركيب.

ألا يحمل كل كائن حي في ذاته ثلاث أزمنة؟ وألا يمكن لأي صورة أن تتحاور مع ثلاثة فلاسفة : هيجل وبرغسون وفيكو؟ في البداية هناك الزمن الحراري الدينامي الذي يُجري الساخن في البارد ويربط بين الاختلاف والائتلاف والفرد والسديم. ثم زمن القصور الحراري الذي يصعد مع التيار ويخلق الجديد والمتدفق باستمرار. إنه "التجديد" و "الاكتشاف" و"الاختراع". وأخيرا الزمن الفلكي حيث يعلن كل أصيل عن ولادة فجر جديد، والذي يعيد مرة مرة دورة المتخيل إلى نقطة بدئها، كي تعيش دورة أخرى من النضج. إنها "السنة الرواقية الكبرى" والتقدم الخطي و"العود الأبدي". فهي بالجملة ثلاثة تواريخ في واحد : التاريخ الباكي والتاريخ الضاحك والتاريخ المتعتع. ما الذي نفضل : النهر أم المعجزة أم الحلقة؟ إنها قضية مزاج وعصر وحرفة أيضا.

يُبين الفلاسفة عن تفضيل واضح للتاريخ الذي يبكي، ذلك أن إعلان "الاتجاه نحو الأسوأ "لا يتم أبدا من دون متعة. وقد أكد ديديي-هوبرمان D. Huberman الملذات الفلسفية الخاصة بالإبلاغ[2]. وها أنا الآن أملك القدرة على حكي كل شيء، مضيفا للحكاية عرض الأسباب والمؤثرات والأغراض والنتائج التي تفصح عنها هذه الميتة. فالفيلسوف يملك كل الحق في تمني موت الفن حتى يحتكر الحقيقة ويستخلص لوحده جوهرها. وهو بذلك يؤكد انتصاره بما أن التاريخ بالمعنى العادي، باعتباره بالتأكيد تاريخا مؤثرا لمغامرات العقل، يظل مع ذلك تاريخا مبتورا. فهيجل، مثلا، يعتبر أن الفنان، مثله مثل البطل لا يعرف ما يفعل. ولو كان يعرف ما يفعل لكان فيلسوفا. فالفنان الكامل هو إذن الفيلسوف الهيجيلي. إنه الموهبة إضافة إلى وعي الموهبة بذاتها.

لنحلم، من جهتنا، "بتاريخ للفن" بالشكل الذي يمكن أن ندافع عنه جميعا ومن دون أن نناقض أنفسنا اليوم في نهاية القرن العشرين : الفن خالد (بالنسبة لفرد)، الفن قد مات (في التاريخ الغربي للأشكال)، موت الفن ليس موتا للصورة (التي ستستمر مادام هناك ناس يعرفون أنهم سوف يموتون).

* * *

"إننا نرى، بشكل ما، أن الفن يتخلص من الكتابة الحقة ليتابع مسيرا ينطلق في التجريد ليستخلص تدريجيا أعرافه من الأشكال والحركات، ليصل في نهاية المنحنى إلى الواقعية، وليتبدد كفن. هذه الطريق غالبا ما اتبعتها الفنون التاريخية، بحيث يلزمنا القبول بكونها تطابق نزوعا عاما إلى دورة النضج، وبأن التجريد هو في الواقع في أصل التعبير الغرافي"[3]. فالمختص في التاريخ القديم بانتظامه الواسع والصافي يهرع لإنقاذ قِصَر بصرنا. وقد عمد لوروا-غوران، قصد تلخيص مسير الفن في العصر الحجري،

الذي يمتد من 30 ألف سنة إلى 8 آلاف سنة قبل التاريخ، إلى تقسيمه إلى أربعة أساليب أو مراحل. المرحلة الأولى (من 30 إلى 25 ألف سنة ق. م.) هي مرحلة الرمزي أو ما قبل التشخيصي (الخدوش، القموع أو السلاسل الإيقاعية). الأسلوب الثاني (حوالي 20 ألف سنة ق. م.) تميز بالانتقال من العلامة إلى الصور. الأسلوب الثالث (حوالي 15 ألف سنة ق. م.) يعتبر نقطة التوازن بين الهندسي والتمثيلي. الأسلوب الرابع (بدأ من 12ألف سنة ق. م) هو مرحلة الروعة الأكاديمية العرفية للتمثيل بحفريات مغارات ألتاميرا ولاسكو ومرسيليا الآن[4]. إن الأمر يتعلق إذن بطفولة طويلة المدى وبلحظة ازدهار امتدت على مدى خمسة آلاف سنة ثم انتهت بسقوط متسارع. فبعد القمة الواقعية لبَيْسونات ألتاميرا، ترك المنزع الطبيعي الحيواني للألف الثانية عشرة ق. م المجال فجأة للرسوم المجردة للعصر الحجري الأخير، التي شكلت نقطة الانطلاق لدورة جديدة. تبدو الواقعية عموما "شكلا ناضجا مقلقا في حياة الفنون". فالصورة لا تنطلق، في الحقيقة، من تقليد المظاهر (ذلك أن الفنون البدائية تنحو نحو التجريد الإيقاعي)، وإنما تصل إلى ذلك بشكل لاواع. وما أن يتم تجاوز نقطة التلاقي هذه حتى يسبق التعبير التجسيمي الإيهامي انطفاء النزعة الطبيعية، ليأتي بعد ذلك البحث عن منطلق جديد بالعودة إلى أسلبة قوية. إن الأمر يبدو كما لو أن الدورة التي وسمت العصر الحجري "تتكرر"، بطريقة أكثر بريقا واختصارا، في الدورة الإغريقية الرومانية التي استعادتها الدورة المسيحية ومن بعدها الفن الحديث.

لذا فإن التسلسل الزمني لا يعيّن أبدا نضج فن ما. فصورة مجْدلية تعود لعشرة آلاف سنة قبل الميلاد تملك دقة تجسيمية أو "فوتوغرافية" أكبر من صورة آشورية تعود إلى الألف الثانية قبل الميلاد. وكما يوضح ذلك لوروا غوران فإن الفن القديم في إيفي Ifé أكثر "تطورا" من الفن الزنجي المعاصر.

طبعا، لا تعود الدورات إلى نقطة الصفر، لأن الإنسانية لا يمكن أن تمحو من ذاكرتها الاجتماعية مساراتها السابقة التي تُختزن باستمرار. فالعتاقة الأولى ليست إذن "مرئية" مثلها مثل العتاقة الثانية، والعتاقة الثالثة أقل "براءة" (فالسوريالية تستعمل تقنيات تجميع كانت معروفة في العصر الحجري، لكنها أتقنتها). والتماثيل الصغيرة لجزيرة كريت، مثلا، لم تكن تبتغي ممارسة التشابه أكثر من الصور المجدلية، كما أن المقاربة التجسيمية قد تأخرت في الظهور في هذه الدورة الإغريقية قرونا عديدة لا آلاف السنين.

كل دورة تقول كل شيء بسرعة متزايدة، لكن على طريقتها الخاصة وبدون اجترار. إنها تقدم عرضا لكل لإمكانات الصورة بكاملها، بنفس الترتيب الذي تم به ذلك في الدورات السابقة وبنفس العنوان. قد يكون الأمر، كما عبر عن ذلك أخصائي

العصر الهليني جان بيير ڤرنان، انتقالا من "استحضار اللا مرئي إلى محاكاة المظهر". وفي بدايات الدورة الإغريقية الرومانية، كان الصنم الخشبي هو الإلاه قبل أن يأخذ بمعنى ما جسما خاصا به يمكن النظر إليه من أجل ذاته. فبعد أن كانت تلك التماثيل موضوعا شعائريا تحولت إلى موضوع زخرفي. وازدهر فن الطلاسم. لهذا فإن الكلاسيكية الإغريقية في القرن الخامس تمثل "لحظة النضج المقلق"، والمبشر بالنسخة الطبيعانية الإسكندرانية، والصور الوثنية المصبوغة برداءة (وهو ما دفع بأفلوطين، في القرن الثاني للميلاد، إلى مناهضتها والدعوة إلى العودة إلى عتاقة صافية، محققا بذلك إعادة الارتباط مع الغيبيات، لكن في شكل ذي طابع ثقافي روحاني معفى من الأدران السحرية الأصلية). هكذا خف المدلول فيما أصبح الدال كثيفا. وبالتدريج بدأ المرجع الإلاهي، الذي كان في البدء مظلما ومخيفا، يأخذ صورة إنسية. إنه المرور من الفكرة إلى الظاهرة لكن، وفي نفس الوقت، انتقلت الصورة الوسيطة من مجرد محطة أولية إلى صورة ذات صلابة وكثافة لتصبح وسيطا ثقيلا ثم كثيفا بين المقدس والدنيوي. إنها أشبه بقطعة زجاج يتم تحويلها إلى زجَّاج خشن، ثم إلى مرآة من قبل زجاج يبحث فيها عن نفسه عوض أن يوجه نظره إلى العالم. في البداية ينظر الناس إلى ربهم عبر التمثال، ثم يضاهي التمثال الإلاه، لينتهي الأمر إلى أن يُنسي التمثال التفكير في الإلاه، وفي نهاية المنتهى يتم تأليه النحات.

الحضور والتمثيل التشخيصي ثم التظاهر simulation : إنها اللحظات الثلاث التي تفصل التاريخ الغربي للنظرة في مستوى شامل، والتي يبدو أنها توجد في مستوى أصغر، أي في كل دورة فنيةٍ. وكما في كلمة مخطوطة باليد، حيث كل جزء مرتبط بالكل، كذلك كل مقطع تشكيلي يحكي الفيلم بكامله. فبعد أن كانت الصورة في البدء انصهارية، أصبحت نُسْخا للواقع ثم زينة اجتماعية. وكمثال على ذلك التقطيع الذي اقترحته أكثر التحقيقات تنظيرا في تاريخ الصورة الشخصية (البورتريه) الشعائرية في روما. "ففي المرحلة الأولى، حتى مائتي سنة قبل ميلاد المسيح، كانت صورة الأسلاف ذات دلالة سحرية. وفي المرحلة التالية، فيما بين مائتي سنة قبل الميلاد والسنة العشرين بعده، أصبحت ذات دلالة أخلاقية. وبعد السنة العشرين بدأت مرحلة التظاهر الاجتماعي[5]". فكلما ضعفت دلالة الصورة الشخصية كلما أصبحت أكثر شبها بمرجعها. والدقة (باستعمال عجين من الشمع) كانت واجبة في المراحل الأولى. ولم يصبح الأمر كذلك إلا في وقت متأخر، لكي يفقد فيما بعد كل أهميته. فكما لو أن الأمر يتعلق بقصور حراري أخلاقي، بحيث ننتقل كل مرة من الزائد إلى الناقص في الحمولة الرمزية، حتى نصل إلى إعادة شحن البطاريات عبر الفرز (من الصنم إلى الفن إلى البصري).

أوَلا يمكننا، بقليل من الحماس، أن نجد في تاريخ معين للسينما المعطيات الدراسية المنتمية للعصر الحجري؟ إننا سنجدها تبدأ من الخارج بالصورة الإشارة indice ذات الطابع الوثائقي، والتي تشكل شهادة على العالم الخام، مع الأخوين لوميير. ثم تتابع الأمر في الاستوديو مع الصورة الأيقونة للأكاديمية السردية للثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات. وانحرف بعد ذلك نحو الصورة الرمز مع الكاميرا القلم لسينما المؤلف. ثمة إذن ثلاث مراحل عرفتها الصورة المتحركة (في المركز) : الوثائقية، والفرجوية والكتابية. وفي الستينيات جاءت العودة إلى التسجيل المباشر للصوت وإلى سينما الحقيقة، والتصوير في الخارج والتقاط الحدث في سخونته كي يتم "التقاط حياة الناس في منتهى حيويتها"، تقريبا من غير سيناريو أو حوارات متقنة. هل هو دَفَقٌ من أجل منطلق جديد نحو الفرجة باعتبارها اللحظة الثانية للدورة؟ إذا كان الأمر كذلك فمعناه تبسيط الأمر إلى الدرجة القصوى.

التسلسل نفسه عرفه الأدب. فقد أنصت القرن الرابع عشر لأعمال كبرى بلا مؤلف أو قرأها، ثم لم يلبث أن أُعجب بمؤلفين كبار لم يخلفوا أعمالا. فكما لو أن الدَّيْن الذي كان على المنجز قد عوض، في نهاية المطاف، المهارة الأولية للإنجاز. هكذا تبدأ الصورة منطلقها كعلامة مجهولة، تخترقها دلالة تلغيها، وتعظُم بامتلاك توقيع معين، أي استقلال معين، ثم تسقط في اللامبالاة حين تأخذ قيم الإبداع مكان الأشياء المبدعة. لذا فإنها سوف تعود لبداياتها، عبر قفزة حيوية، لكي تبسط نفسها من جديد كعلامة. وبما أن ثمة تطهيرا للحس الديني يدفع إلى التحرر من كل ديانة (ذلك أن الإلحاد هو المرحلة القصوى للاهوت)، فإن الحس الفني قد يتحسن حتى يصل إلى الرغبة في موت الفن وعدّته الحكائية "المتقنة". ففي النقطة الأكثر تعقدا، يفرض ما هو أكثر تجردا نفسه. حين يكتشف الفن مثلا البدائيين، والفنون الزنجية والأوقيانوسية، وهندسة الأشكال والإيقاعات البصرية الماقبل تجسيمية، فإن الانطلاقة الجديدة تجد الحيوية اللازمة لها. إن دورة مّا تكتمل حين يتحول صانع الصورة، الذي كان في الأصل إلى حد ما ساحرا ثم حرفيا ثم أخيرا فنانا، مرة أخرى إلى ساحر إلى حد ما، ونحن لا نزال الآن في هذه النقطة.

إننا لا نمر من نفس النقطة لكننا نمر في نفس المستوى إلى مستوى أعلى (محافظين في الذاكرة على مكتسبات الدورات السابقة). فالفن، كما هو حال العقل والإنسانية نفسها، لا يتقدم إلا بالتراجع باتجاه حوافز تقدُّمه الموجودة في مراحل سابقة. هذا التجديد عبر التراجع أو العودة يُقيم فرقا بين ردّ الفعل الحي والتراجع القاتل وبين النهضة، التي "تستعيد الزمن بالشكل الذي به نملأ منبها" و "الإصلاح الديني التي تريد

رده إلى نقطة الصفر" (جان كلير)، أو لنقل، بإضفاء طابع سياسي على هذا التعبير، بين رُجعيٍّ التقدم ورجعيٍّ الأكاديمية.

إن دورة فنية ما، في نظر الزمن الفلكي، تنتعش حين يأخذ الطالب في مدرسة الفنون الجميلة في سنته الأولى، دروسا في الرسم لا في الفنون التخطيطية ، وأخرى في تاريخ الفن لا في الثقافة العامة، ودروسا في النحت لا في الأحجام، فهكذا كانت تسمى آخر عناوين فقداننا للذاكرة. إنه، وهو ينسخ الأعراف القديمة، يصنع ثورته الثقافية، ويستعيد نقطة البداية المجددة.

إنه لشيء يبعث على الاطمئنان أن فعل التشكيل، بوسائله المحدودة دائما، لم يتغير منذ عصر المغارات المزخرفة. فالصلصال الأحمر ومعدن المنغنيز المفتت، والريشات المصنوعة من زغب الطرائد لازالت لم تتغير، بالرغم من الأثواب الملساء التي عوضت الحيطان اللامستوية. . . ويتميز الحفريون على النحاس عن الحفريين على العظام بكونهم عوضوا الحجر المصقول بالإزميل الحديدي. فخلود وعالمية وسائل التعبير التشخيصي، منذ نهاية العصر المستيري (العصر الحجري الوسيط)، تجعل الإنسانية كلها، وكل إنسان، متساوين أمام الرهبة نفسها و بالأدوات نفسها.

صحيح أن عقدا واحدا من القرن العشرين يعايش مرور نفس مقدار اللوالب التي تلقاها القرن الخامس عشر الأوروبي (الذي حقق لوحده مسيرة مساوية للعصر الحجري الأول الذي تقاس فيه الأساليب بآلاف السنين). إن ما قبل التاريخ والحداثة الأولى يؤكدان أن انحطاط دورة ما لا علاقة له إلا قليلا بمرض الفتور والانحطاط هذا، وبهذا السأم والفتور الحياتي الذي تقترحه أدبياتنا التافهة ("أنا الأمبراطورية في منتهى الانحطاط. . . "). إن الأمر يتعلق بإنتاج فائض وتضخم للفرجات والنظريات واللعب، وبسرعة إنجازٍ متزايدة وسريانٍ متسارعٍ للعلامات (النقدية والتشكيلية والدينية . . . الخ). آنذاك تظهر الحاجة إلى الصمت والعزلة، وللمناسك والأديرة والصحراء، وللمزامير والصلوات والحكم. فكل تقزز من الجدة تصاحبه شهية جديدة للمعنى.

الـهـوامـش

1- **Francis Haskel**, *De l'art et du goût*, Paris Gallimard, 1989.
2- **G. Didi-Huberman,** *Devant l'image*, Paris, les Editions de Minuit, 1990, p. 48 sq.
3- **André Leroi-Gourhan**, *Le Geste et la parole*, tome I (*Technique et langage*), Paris, Albin-Michel, 1964, p. 268.
4- والأخيرة عبارة عن مغارات تحت سطح البحر، ذات نقوش، في عرض بحر مرسيليا، يعود تاريخها إلى نهاية العصر الحجري الأخير. وقد اكتشفها هنري كوسمير.
5- **Annie N. Zadoks-Joséphus**, *Ancestral potraiture*, Amsterdam, 1932, (non traduit en français), p. 41.

الفصل الثاني
تشريح شبح : "الفن القديم"

نحن لا نجانب الحق حين نتهجم على الشاعر، فصنيعه في نظر *الحقيقة لا يقل حقارة عن صنيع الرسام . .*

أفلاطون

الجمهورية

◆◆◆

إن بلاد الإغريق القديمة مهد الفن الغربي ، ذلك، ما تقوله الخرافة وتردده . ولم تعمل الترجمة الغامضة لمصطلح techne الإغريقي بالفن ، بما هي علامة على الإلحاق الحداثي ، سوى على تغذية سوء التفاهم هذا . أما النصوص والوقائع فهي تنحو بالأحرى إلى إثبات أن ليس في الثنائيات التي تؤسس عالمنا الجمالي ما له مقابل في الذهنية الهلينية في العصر الكلاسيكي ، أو مقابل في وريثتها الوسيطية . وهذا الغياب ليس أبدا خسرانا وإنما هو علامة على تبعية التصوير لمصالح عليا .

◆◆◆

إننا لا نزال حبيسي نظرة قصيرة المدى، وخاضعين للأخبار المبتورة. فالقسس المؤسسون للكنيسة الجمالية في الغرب في القرنين 18 و 19 ، قد فكروا في العمل الفني كما لو كان الإنسان يوجد وآثاره منذ أربعة آلاف سنة. وكلنا نعلم اليوم أن ذلك شيء لا معنى له، لكن كل شيء يؤكد أنهم لا يزالون يمارسون تأثيرا قويا.

لقد دام خلق العالم ستة أيام، وامتد الطوفان على مدى أربعين يوما، وركب نوح سفينته ست مائة سنة بعد الفجر الأول. هكذا تُحدثنا الكتب والأساطير. ومنذ أن بدأ أسلافنا يقرأون تاريخ الأرض في سِفر التكوين شاخت الأرض كثيرا. ولم تكن شيخوخة "الفن" معها أقل تقدما في العمر. وما اعتبره كانط أو هيجل أو حتى نيتشه فجر الصور،

غدا حسب علمنا الحاضر ظُهره أو ما بعد ظهيرته. لنتذكر هذه التواريخ : تم اكتشاف حفريات ألتاميرا سنة 1879 ومغارات لاسكو سنة 1940. أما "وصف مصر" فتدرج ما بين 1809 و 1828.

والحال أن العقل العمومي، في الحقيقة منذ وينكلمان ومؤلفه عن *تاريخ الفن لدى القدماء* (مطبعة دريد، 1764)، يعتبر أمرا ثابتا أن الإغريق هم مخترعو الفن الحقيقيون (باعتبار أن الفن الروماني الذي امتهن النَّسخ الذي تمَّ اعتباره ذيْل مجرّة وصورة مجسدة محترمة إلى حدّ ما للأصل). كان ذلك قبل حملة نابليون ونقوش فيفان دونون Vivant-Denon، ذلك الدبلوماسي الفنان الذي رسم خلال الحملة كل المعابد التي صادفتهم في طريقهم، واحدا واحدا. لم يكن معبد الكرنك موجودا في أعين القرن 18، كما لم تكن موجودة في نظره مرحلة ما قبل التاريخ (فأول رسم يعود إلى العصر الحجري، وهو عبارة عن عظم يحمل نقشا لظبيتين، وقد تم اكتشافه سنة 1834، وفي سنة 1879 تمَّ إنكار جدريات ألتاميرا واعتبرت خدعة من صنيع الرعاة). فلقد اعتبر الفلاسفة، وهم مخترعو الفن والذوق، أن المهد الطبيعي "للطفولة التاريخية للإنسانية" هو أثينا. وكانط، كما نيتشه من بعده، قد انطلقا من مسلمة اليونان الأصلية، عماد براهينهم. ولم يحِدْ ماركس نفسه عن هذا الأمر في مديحه الحنيني ل "المرحلة الاجتماعية الجنينية"، وللفتنة والسحر الخالدين "لهؤلاء الأطفال الأسوياء"، الذين ليسوا غير الإغريق. ولم يكن فرويد في هذا المضمار أقل محافظة من الثوري رينان في أذواقه الكلاسيكية الجديدة.

وعلينا ألا ننسى هذا اللبس الكرونولوجي : فقد عمد حواريو الفن، الذين يخالون الجزء كلا، إلى تعميد "الفن الإغريقي" في مجمله فنا هلينيا (أي باسم الفن الذي أبدع في القرون الثلاثة التالية موت الإسكندر الأكبر)، معتمدين في وجهتهم تلك على نسخ متأخرة من الأصول الفعلية. وإذا كنا نؤرخ لتلك الصور بدءا من عصر البرونز، فإنهم يؤرخون لها بدءا من عهد بيرقليطس. والأمر مبرر، بما أنهم لم يعرفوا الأصنام والجداريات والتصاوير الأسطورية، ولا يعيرون كبير اهتمام للمرحلة الهندسية، ويتجاهلون كليا الفن المسمى عتيقا الذي ينتمي للقرنين الثامن والتاسع. "فلا أحد بمقدوره تجاوز زمنه".

هل "الفن الإغريقي" هلوسة جماعية؟

ومن دون أن ندخل في هذه الاعتبارات الواقعية، وحتى نحصر أنفسنا في المرحلة الكلاسيكية الرسمية المشهورة من حضارتنا الأم، نجد أنفسنا أمام ثغرة مريبة : فلدى أولئك الذين يعتبرهم التاريخ مخترعي الكلمة والشيء، كل شيء يتم كما لو أن هذه

ولا ذاك يوجدان. ف"الفن"، بالمعنى الذي نفهمه نحن الحديثون، أي باعتباره صنفا مستقلا ومقولة ذهنية، لا يبدو أن له من ضامن للوجود في بلاد الإغريق القديمة. أكيد أن ثمة صورا وأشكالا مادية تملأ متاحفنا، ومعها معجم دقيق ومنظم للصورة بطُعْمِه وشِراكه (eidôlon تمثال، أيقونة eikôn. . .) وللخيال والمخيلة (المحاكاة mimésis التي تنسخ المرئي والفنطاسيا التي تتسكع بعيدا عن الأنظار) وللتمثال (ما يقارب الخمس عشرة كلمة مترادفة)، وهو معجم يخترق الكتابات الإغريقية. لكن بالمقابل، لا يوجد في مجتمع ما قبل التاريخ ذاك، ولا في المجتمع الوسيط، خطاب خاص أو عام عن الفن. إن الفن، باعتباره فعلا وعملا، لا يظهر إلا مغلفا في *قول* عن الفن، وهو أمر ذو أهمية قصوى. فالإنسان لا ينتج عمليا فنا من دون أن ينتج نظريا كرونولوجيا ودفاعا تقريظيا عن الشيء : وهو بزوغ مزدوج لن يتم إلا في أواسط القرن 15 مع بوادر النهضة الأوربية.

لدينا أسباب وجيهة للقول بأن الإغريق هم الذين ابتكروا المعرفة وكذا البسمة في الغرب (فالفراعنة لم يعرفوا البسمة وزوجاتهم لا أرداف لهن). بيد أنهم لم يسعوا إلى فهم لماذا في القرن الرابع ظهرت البسمة على محيا تماثيلهم الصغيرة، واعتبروها مجرد انعكاس لبسمة الآلهة، وفعلا بسيطا وعارضا. لقد ابتكر هؤلاء الفنانون الكبار الهندسة والفلسفة، لكنهم تجاهلوا "الفن" كموضوع مستقل. لذا لم يكن لديهم الاسم الذي يعيّنونه به، بما أن لا حاجة لذلك.

نعم، "يسمى العلم بالإغريقية إبستمي"، ذلك أن الإغريق ابتكروا هنا الشيء واسمه. والبابليون وساكنة طيبة لم يعرفوا العدد بّي pi (3، 14) ، ومن ثمة جاءت "المعجزة" في تحرر النسق البرهاني وفي انبثاق نظام منطقي مستقل عن الأساطير والقيم. لكن لم تحدث قطيعة مّا في بلاد الإغريق القديمة والكلاسيكية بين الأشكال التشكيلية والقوى الغيبية. فحين يكون أحد الغلمان ذا جمال إلاهي فإن ما يُتأمل فيه ليس تمثاله وليس أبدا النحات، وإنما الأولمب. هناك إبستمولوجيا إغريقية لكن ليس ثمة جماليات إغريقية، بنفس الشكل الذي نتحدث به عن غياب جماليات وسيطة.

إننا حين نكتب كل يوم بأن *"الفن بالإغريقية يسمى techné* فالأمر أكثر من مفارقة ؛ إنه هذيان احتوائي. "فالفن" في العالم الهليني (وهو ما سوف يأخذ مجرى آخر في العالم الهلنستي) ليس موضوعا في ذاته، قابلا للتعليم النظري الذي يتم تناقله عبر الأكاديميات، مختصا بمكان آخر غير المعامل والورشات ومحاطا بالقيم النبيلة. إنه تعبير من ضمن تعبيرات أخرى عن المدينة. وبهذا الصدد كتب لوي جيرنيL. Gernet : "إن التعبير الفني لا ينضاف إلى الفكر الديني كشيء ظرفي عارض، بل هو ينصهر فيه انصهارا "[1].

قد يُعترض على رأيي هذا بأن الديانة الإغريقية نفسها لا توجد، وأنني أتلاعب بالكلمات . ففي الإغريقية لا وجود لكلمة أو مصطلح لتعيين "الدين". لكن يوجد في باريس، وبالضبط في الكوليج دو فرانس، كرسي للدراسات المقارنة للديانات القديمة وهو أمر مبرر. وقد برهن جان بيير فرنان Vernant بأن الدراسة المقارنة للديانات الوثنية القديمة "تؤدي إلى التشكيك ليس فقط في وجود جوهر للدين، وهو أمر عادي، وإنما التشكيك في استمرارية الظواهر الدينية"[2].

إننا نشك، أيضا، وبنفس الشكل في وجود جوهر أو استمرارية للفن. فالمسألة هنا أكثر جذرية : إنها تكمن في معرفة ما إن كان يوجد في بوتقتنا المزعومة تمظهرات يمكن نعتها بالفنية بدون أي مبالغة.

قد يقال : حين يكون كل شيء فنا فإن الفن يفقد كل اسم، بنفس الشكل الذي نفتقد فيه الدين في المعجم حين يكون كل شيء دينا. لكن مهما كانت غرابة هذه المقولات الذهنية كبيرة لدينا فلا يمكننا نفي وجود مجال ديني إغريقي يستحق دراسات خصوصية. ففي هذه الثقافة ليس هناك شخص إلاهي ولا طوية ولا اعتقاد ذاتي على الطريقة المسيحية، لكن ثمة بانثيون، ونظام من المؤسسات والأساطير والشعائر المتطورة، وخدام الآلهة المؤمنون، أي باختصار هناك قارّة معروفة. ثمة "مجال" لأن ثمة تقاطب واضح بين المقدس والمدنس . كما يوجد في المجال النظري تقاطب بين الحقيقي والزائف والمعرفة والجهل. قد يكون "الفن الإغريقي" بالمقابل نظرة للروح (أعني روحنا) لأننا مهما بحثنا فلن نجد تقاطبا من قبيل التقاطبات بين الفن واللافن أو بين الجمالي والاستعمالي. أما التعارض بين الميثوس واللوغوس، الذي كان من الممكن أن تعبر عن هذا التقاطب فإنها تنطبق بالأحرى على الخطابات لا على الأشكال.

مسائل معجمية

إن لفظة technè الإغريقية، وهو اسم مؤنث، لا يستعمل كقيمة مطلقة إلا للدلالة على الاصطناع والحذق والمكر. وحين يدل على مهارة في حرفة معينة، وهو معناه الأصلي، فإنه يأتي في صيغة مضاف إليه ؛ نقول "فن الكلام" أو "فن بناء السفن" أو "فن صهر المعادن". وهو قد يكون لذلك متبوعا بصفة في جملة كقولنا : graphikè technè أي فن الرسم. فأفلاطون مثلا يتحدث عن الموسيقى والرقص والطرز والنسيج، والفصاحة والشعر، عن هذه الصنعة technè أو تلك، لكن أبدا عن شيء يكون هو الفن في ذاته. تبعا لذلك يكون الطب والخزف والحدادة technè أي صنعة. وهو نفس أمر ركوب الخيل والحمية. وكل من يتعاطون لهذه الصنائع يسمى (من قِبَلنا) رجال الفن، وهو ما

لا يعني أنهم فنانون وإنما خبراء يقعون بين الحرفي والعالم. ف techné هي علم وسحر، وكفاءة وتحارُفٌ bricolage معا، وهي تتضمن كل الوسائل المستخدمة في الفعل في الطبيعة، ولا تختص بخلق الأعمال التي يكون وجودها مبررا بجمالها. إن ديدال مخترع النحت على الخشب والذي كان معماريا بالحرفة، والإلاه الأساطيري ل"حرف الفن" هو من جهة أخرى إلاه مُشين. وهو لا يمْثُل مع الآلهة في أولمب في المقام الأول، بل يقوم بتحارفاته وسط متاهة من الآلات المعدة للطيران العاطلة، والوداع لإيكار. فعرّاب صانعي الصور هو أولا مخترع آلات[3]. وإذا كان القدماء لا يميزون بين الفنون الجميلة والتقنيات فذلك لأنهم كانوا يُلحقون الأولى بالثانية. وتبعا لذلك فهو تمييزغير مُجدٍ. فقد قال أحدهم : "إن الذهب يصلح لتمثال الإلاهة أثينا، لكن سلعة من الخشب أصلح لخلط الحساء وأجمل من ملعقة من ذهب". إن صاحب هذه الحكمة الرائعة هو الأب الحقيقي للوظيفية وأول منظِّر معروف للديزاين design الصناعي ومحامي الطناجر : إنه سقراط. ولذلك سيكون شعار "**الشكل تابع للوظيفة** الشعار الأكثر أمانة لفكر لهؤلاء الرجال، الذين اعتبروا أن كل ما هو صالح جميل (على النقيض من أصحاب الفن للفن في القرن 19 ، الذين اعتبروا أن "كل ما هو صالح للاستعمال قبيح"). وإذا كان "العمل الفني" (أو ما نسميه كذلك) ممكن الوجود فإنه سيكون في نظر أفلاطون على الأقل، في وضعية أدنى من الشيء التقني. فصانع الصور الذي أُلحق، مثله مثل الشاعر، بنوع المُحاكين وهو نوع شائن، يظهر لدى أفلاطون في مؤخرة الحِرف باعتباره ينتمي لتقنيات الوهم لا لتقنيات المهارة. إن الرسام منتحل بشكل مضاعف، ذلك أنه ينسخ نسخة للفكرة. من ثمة فالصنعة الحرفية كصنع الأسرة أو الطاولات أرفع مقاما من الصنعة المحاكاتية كالسفسطائية والبلاغة أو الشعر، التي يعتبر النحت والرسم قريبيها من بعيد. يوجد "المحاكي" في الصف السادس، بالضبط قبل العامل والفلاح. فطاولة أكل بسيطة دائما ذات قيمة أرفع من أخيولة جميلة.

لا توجد في اللغة الإغريقية أيضا ألفاظ لتعيين *المبدع* ولا للحديث عن **الملكة والعبقرية والأثر العظيم والذوق أو الأسلوب**. فعبارة أفلاطون : praxeis technès التي نترجمها في لغتنا بكسلٍ بالأعمال الفنية، تعني بدقة "المنجزات التقنية". و"فناننا" هو حرفي أو عامل. ولهذا فصانع الصور يلاقي الاحتقار الذي ينصب على كل الأعمال اليدوية. حتى أرسطو ينحو إلى نزع حق المواطنة في المدينة عن الحرفيين. فالحرفي يواجه المادة بجسمه، والحال أن الإنسان لا يكون حرا إلا بالروح والكلمة. فهذا العامل يمارس حرفة استعبادية لا تلائم بطبيعتها الإنسان الحر الشريف. كما أن التشكيلي عبدٌ. وقد يقدِّر المواطن عمله لكنه لن يغبط أبدا العامل على صنيعه. وبهذا الصدد

يقول بلوتارك : "ليس ثمة من شاب شريف الأصل والمنشإ يرى تمثال زيوس في بيزا (أي التمثال العاجي المذهب الذي صنعه فيدياس في جبل أولمب)، أو تمثال الإلاهة هيرا الذي صنعه أرغوس، ويعِنُّ له أن يرغب في أن يصبح نحاتا مثل فيدياس أو بولكليتوس أو شاعرا مثل فيلمون أو أرشيلوكس، فقط لأن أشعارهم وجدت هوى في نفسه". ذلك أننا قد نقع تحت سحر وفتنة عمل ما لكن ذلك لا يعني أننا مضطرون لاتخاذ صانعها نموذجا". (بيريكليس، الكتاب الثاني، المقطع 1). وسوف يتبنى الرومان في ما بعد هذا الاحتقار الاجتماعي. فقد ميز شيشرون بين "الفنون الرفيعة" و"الفنون الوضيعة"، وأكثرها وضاعة فنوننا. كما أن سينيك يؤكد، في رسالة لليسيليوس، بأنه لا يعد "الرسامين مثلهم مثل النحاتين ونقاشي المرمر ومعهم كل خدام الترف" في عداد "الفنون الشريفة". وسوف تجعل المسيحية الوسيطية من هذا التمييز الأساس الراسخ للتعليم : فمن جهة هناك الفنون الآلية التي تنتج الأشياء، وفي الجهة الأخرى هناك الفنون الشريفة التي تتعامل بالعلامات كالنحو والمنطق والجبر والهندسة، أي الرباعية التعليمية الجامعية.

بالإضافة إلى ذلك، فمن بين الصنائع غير الشريفة، لم يكن الرسامون والنحاتون يشكلون فئة اجتماعية محددة، كما لم تكن أنشطتهم ذات حدود خاصة. فقبل أفلاطون، لم يجد كزينفون اسما خاصا يعيِّن عمل الرسام والنحات. وهو في كتابه المآثر Les Mémorables يفردهما باسم المُحاكي (وهي مهنة الفرجة المسرحية).

إن النسخة توأم للنموذج الأصل، أو بالأحرى أخ أصغر معوَّق له. فجمال الغلام هو الذي يمنح للتمثال الديني جماله. تبعا لذلك فإن مفهوم الملَكة والأسلوب والمهارة، أي "القيمة المضافة" للعمل على الأشكال، ليست رائجة. فكما يقول ج-ب. فرنان : "الانطباع الذي تولده صورة مرسومة أو منحوتة يرتهن بما تصوره لا بالطريقة التي تصوره به". ومن الأكيد أن محترفي ما نسيمه نحن فنونا جميلة يأتون، في مراتبية أفلاطون، قبل السفسطائيين والطغاة، لكنهم بعيدون وراء الفلاسفة وقواد الحرب والاقتصاديين. صحيح أن أفلاطون، الذي كان يكره معاصريه ومواطنيه، لم يكن يرى الخلاص إلا في ثباتية النماذج المصرية. لذلك كلما كان الشيء جميلا كلما كان مُريبا.

وبما أن الصورة وجود ناقص وحقيقة غير مكتملة فإنها كلما زادت كلما زاد ضررها. فالجاذبية والسحر البصريان خطر عام. وأفلاطون الذي طرد من الجمهورية الرسامين والشعراء ليس مرجعا موضوعيا، طالما أنه بالغ في الأمر وحول النفور إلى مذهب. لكن كل شيء يدل، من جهة أخرى، على أن الفنان التشكيلي كان بإمكانه التمتع بوضعية اجتماعية راقية. وإن كان هذا التشكيلي أو ذاك قد حظي بسمعة كبيرة

(كزوكسيس وفيدياس وأبّيل. . . الخ) فإن الوضعية الرمزية للفنون التشكيلية في المدينة الإغريقية كانت متواضعة، أو هي على الأقل كانت أدنى قيمة من الموسيقى (التي أنقذها من الاحتقار قرابتها مع الأعداد). فلدى أفلاطون كان الموسيقيون هم الوحيدين الذين حظوا بنعمة الانتماء "لرجال الفن". وهذا هو الذي جعل ميشلي Michelet في ما بعد ينحو نحو موْسقة فنه : "التشكيل الجيد موسيقى ؛ إنه معزوفة لا يستطيع غير العقل إدراك تعقدها الفائق". هكذا يستثني الإلهام والحماس والنَّفَس الإلاهي، من مجاله، صانعي الصور والأشكال المادية، بالرغم من أن هذه النِّعم قد تمس أو تحول الأشياء التي صنعوا. يلزم ألا ننسى هنا الامتداد الذي مارسه ما قبل التاريخ، وأن الإغريق كانوا قريبين منه وأكثر تذكرا منا لجنيالوجيته تلك. فقد وُلد "الفنان" في العصر الحجري ونشأ في الخزي والعار لأنه كان يهدد بصنائعه النظام الطبيعي. وسواء كان حدادا أو خزافا أوجباصا أو محترفا لهذه الصنائع كلها فهو سيِّد فنون النار، الخاضع للعزل، والموضوع دائما في وضع إلحاق واستعباد أي في موقع ملعون. إنه أشبه بالحداد في القرى الإغريقية، لذا كان هيفايسطوس مضطرا إلى التخفي. فقد كان الآخرون بحاجة إليه، لكنه كان يخيفهم. ثم إنه كان أعرج ونحس الطالع.

وحين لا تكون الصورة في شكل تمثال إله، ولا تكون مباشرة علامة على القوة والجبروت ورمزا للولاية أو للقربان أو مرتبطة بشعائر المدينة، فإنها لا تنتمي سوى لتقنيات الترفيه، ولا تُعتبر سوى لعبة طفولية غير بريئة. فخارج المعارف والعلوم تظل القيم الثقافية الوحيدة المشروعة ذات طابع ديني.

صحيح أنه علينا تصور تلك الديانة الإغريقية بلا صور، لكن يصعب علينا أكثر تصور تلك الصور بدون تلك الديانة. هل يمكننا تمجيد طابعها التجسيمي ومعه الإنسية الثورية التي طبعت ذاك التشكيل، من غير أن نُذكِّر بأن غايتها كانت تكمن في تقريب الإنسان من القوى العينية. لقد كان للإغريق الحق في الافتخار بأوانيهم الخزفية وتماثيلهم وزينة حيطانهم، وهو ما يميزهم عن الهمجيين الذين يعبدون أوثانا لا تتضمن تماثيل إنسية. لم يكن الفُرس للأسف يعلمون أن الآلهة والإنسان من نفس الطينة. أما الإغريق فنعم. بيد أن الجسم الإغريقي يمتلك قيمته من مشاركته في النموذج الإلاهي، لا العكس.

هل يتعلق الأمر بمفارقة؟ فإذا كان محب الجمال أصلا هو من يفضل الجمال على الحقيقي والخيِّر، فإننا نادرا ما رأينا مخلوقات معادية للجمال بشكل واعٍ كما لدى الإغريق، الذين يلائمهم هذا الشعار : "الحقيقي أولا، ويتبعه الجميل". ومع ذلك فإننا لم نر أبدا مخلوقات أكثر خلقا وابتكارا منهم. وبما أنهم كانوا يبحثون دائما في الأشياء عن أكثرها واقعية فقد تركوا لنا تصاويرهم، وهي لا تزال تغذي أساطيرنا الإنسانية.

وبالرغم من أنهم لم يكونوا يعتقدون في الفن فقد كانوا أكثر الشعوب فنية. فهل هذا يعود إلى ذاك؟ لقد وضعوا مقدراتهم التجسيمية في خدمة حياتهم الجماعية ومُتَعهم الدينية. وقد فعلوا ذلك اهتماما بالكون لا اهتماما بالوجود الممتلىء، نقيض السديم. فلفظ الكوسموس يعيِّن في الإغريقية ببساطة النظام الجيد لمجموعة معينة هي المدينة، وزينة المرأة، والإنشاد المتقن لجوقة مسرحية والبديع الأسلوبي ونظام الكون، وكلها دلالات متساوية القيمة. وتحت إمرته، باعتباره مركبا من كل فِتن الإيقاع، توجد تصاوير الفنانين. ربما كانوا يقولون عنها بأنها الأشياءالجميلة ؛ لكنها مجال يجمع في الآن نفسه المثلثات والأثاث وكل الأشياء المشكلة بدقة لأنها ملائمة لوظيفتها (كما قال سقراط : "لا شيء جميل في ذاته، وإنما هو يمتح جماله من وجهته"). وهم ربما كانوا يعبرون عن الأمر بلفظة واحدة تجمع بين الجميل والخيِّر ؛ ذلك أن الجمال التشكيلي، باعتباره عرَضا من الأعراض الخلقية، لم يكن لديهم قابلا لأن يعزل عن الفضيلة الداخلية (ففي هذه الثقافة لا وجود لجمال الشيطان). ليس الجمال الإغريقي مقولة جمالية وإنما هو مقولة أخلاقية وميتافيزيقية ؛ إنه صيغة من صيغ الخير والحقيقة. أما الجمال العادي فإنه يعين قيمة إيقاعية للأشياء وحصة انسجامية معينة ومنتظمة للأجزاء، موجودة إلى حدّ ما في العالم، وهي فائقة الوجود ونموذجية ومفضلة في الجسم الإنساني. وحين يكون الجمال العادي وراء الجمال المطلق فإنه يغدو مثالا غير محسوس، وواقعا ثابتا ومتعاليا، ولا يكون الجمال المرئي سوى محاكاة تقريبية ومنحطة له. فالخطاب الإغريقي الكلاسيكي عن الجمال ليس خطابا من نمط استطيقي وإنما هو خطاب فلسفي. الجمال لا معنى له بذاته.

وإذا كانت دورة الصور الإغريقية تبدأ من القرن الثامن قبل الميلاد، فإن نهاية هذه الدورة، في القرن الأول للميلاد، ستقفز على الاهتمام الروماني بالكنوز الهيلينية. هكذا شهدنا ما يقرب من الفن، معضَّدا بما يقرب من تاريخ للفن. فقد بدأت روما تجمع وتحافظ على غنائم الحرب، وكان بوسانياس وفيلوسترات يصفان اللوحات والتماثيل، ونشأ بالموازاة مع ذلك أدب متطور. بل قبل ذلك، في القرن الثالث قبل الميلاد، أي في نهاية المرحلة الكلاسيكية، عمد ممارسون للنحت ككزينوكراط وأنتيجونوس إلى تقنين صنعتهم كتابة، كما فعل ذلك إكتينوس، مهندس البارتيون. لكن، حسب عملنا، كانت تلك أعمالا متخصصة كتبت كامتداد للعمل الحرفي وظلت متأرجحة بين الحكي والأخبار والمهارات الحرفية. بل حتى موسوعة بّلين Pline تظل وصفية وتجميعية خالية من كل حكم ذوق أو نظرة جامعة. فثمة حاجز عالٍ بين مؤرخي القرون الأخيرة مما قبل التاريخ وتصورنا لتاريخ الفن، وهو شبيه بالحاجز الذي

يوجد بين منظّري الحرف اليدوية وما نسميه نحن فلسفة للفن. إن هذه الرسائل، التي تشبه رسالة في "علم المآثر" كانت من دون شك من نفس طبيعة الرسائل بتقنيات الفروسية والحِمية أو الطب.

لا يوجد للتشكيل ذكر في الأشعار الهوميرية. فقط بعض المناظر التزيينية المعتادة ولكن القليل من الإشارات البصرية. وفي لائحة الألوان يوجد ثقب في مكان الأزرق، واختزلت الألوان في أربعة ألوان أساسية (كما العناصر الأربعة لأمبيدوقليس) هي الأبيض والأحمر والأصفر والأسود. وفي الفصل الثامن عشر من *الإلياذة* يختزل أخيلوس العالم بمدائنه وأبقاره وحقوله ورجاله ونسائه وجيوشه، لكن هيفايسوطوس (صانع الدرق)، الذي يجمع بين الحدادة والصياغة، لا يحصل على التهاني لحسن نظره وإنما لمهارة يده وقوتها. يبدو كما لو أن الإنجاز المتحقق في تحولات الخلق هذه، ليس نتيجة فنية في ذاتها وإنما العمل الإلاهي الذي يفترضه.

لقد اشتهرت بلاد الإغريق، وبحق، بكونها بلاد المرئي والنوراني، حيث يمكن تأمل الإلاهي، في حين يتم التوجه إليه لدى اليهود وعرب الجزيرة بالكلمات. وقد قال أرسطو في بداية كتابه **ما وراء الطبيعة** : "كل الناس يرغبون بالفطرة في المعرفة". والدليل على ذلك أولوية البصر. ويضيف : "إنهم فعلا يرغبون في ذلك ليس فقط ليتمكنوا من الفعل ولكن لأننا حتى حين لا نعزم على أي فعل، نفضل البصر على كل شيء. والسبب في ذلك يعود إلى أن البصر هو الحاسة التي تمكننا، من بين الحواس الأخرى من اكتساب القدر الأكبر من المعارف وتجعلنا نكتشف الجَمَّ من الاختلافات"[(4)].

لقد عزل الإغريق البصر عن التجربة والفعل لإلصاقه بمعرفة العلل والمبادئ. فالعين عضو الكلي و هي تُحرر من كل ما هو تجريبي. والذات تتمكن من خلالها من الوصول إلى الموضوعية. إن الرغبة في الرؤية رغبة في الحقيقة، والبداهة تقويم بصري للمظاهر وللمنظور. فالبصر وهو ينطلق من الظل نحو الشيء ينزع الحجاب ويكشف ويستدعي حصول الحقيقة aletheia. والفكرة والشكل يتشاركان في نفس اللفظ لدى الإغريق . ويعتبر **المسرح**، وهو ابتكار آخر من المبتكرات الهيلينية، المكان الذي يمكننا منه **النظر** إلى فعل ما، مثله في ذلك مثل **التاريخ** باعتباره حكاية لذلك الذي يملك المعرفة لأنه رأى ما حدث. أما **الجحيم** فهو بالمقابل المكان الخفي الذي يتيه فيه المرء تيه الأعمى. فبلاد الإغريق، حيث سيادة العين، بلاد يدين الغرب لها بكونها جعلت من العلم مثالا وأُسّا. إنها أول مجتمع "للفرجة"، وأمّ التأمل باعتبار أحدهما يفسر الآخر. لكن من حقنا التساؤل إذا لم تكن عيون الروح أي البصيرة، في بلاد التنظير، قد حجبت عيون البدن أي البصر، خاصة وأن القضايا البرهانية والنظريات قد استنفذت

لوحدها مختلف استعمالات العصب البصري الذي استخدم كلية في علوم القياس وحساب الظلالالتي يمدها الهرم. يبدو الأمر كما لو أن هذه الثقافة المشغولة كلية بالرؤية العقلية لكثرة ما استعملت الرؤية لمهام العقل، ولكي تؤسس الهندسة وعلم الفلك، لم يعد لها من مكان للنظرة اللاعقلية والعين غير النظرية، ولم يعد لها الوقت الكافي لإبصار مجاني يرمي إلى المتعة الخالصة. إضافة إلى ذلك فالذاكرة العتيقة والكلاسيكية لهذه الثقافة كانت بالأحرى سماعية أكثر منها بصرية وهو ما يلائم حضارة لا تجد راحتها في الكتابة.

أليس هناك لفظ أيضا للدلالة على الإبداع؟ وكلمة poiésis (نظم، تأليف) إذن، أليست مصطلحا جماليا؟ حقا. فالبويسيس، في تعارضها مع البراكسيس لفظ يعيّن إما صناعة الأشياء المعتادة كالعطور أو السفن، أو تأليف الأعمال الأدبية كالشعر والملهاة والمأساة. إن فن الشعر (بوطيقا) لأرسطوليس علم جمال. فهو لا يتنازل لا عن الجمال ولا عن أحكام الذوق. إن أرسطو لا يدرس العمل الفني، إذ هو يتجاهله، وإنما يهتم بالمصنفات الأدبية التي تستحق لوحدها التعليق. فقوله : "سوف أتناول الشعر بصفة عامة" يعني في العمق : ماهية التراجيديا وما يتصل بها من ملحمة وقصيدة هزلية وشعر حكائي أو تعليمي. يتعلق الأمر إذن بأناس من قبيل هوميروس وأرسطوفان وأمبدوقليس لا من قبيل فيدياس أو زوكسيس. فبإمكان المرء في أحسن الأحوال التحدث إلى هؤلاء الناس أو تناول العشاء برفقتهم لكن أبدا تخصيصهم بكتاب أو مقال.

يحدد أرسطو في معرض حديثه عن الهندسة المعمارية الtechnè باعتبارها ترتيبا يمكن من إنتاج شيء ما بطريقة عقلانية. وقد قام بذلك بسرعة في أخلاق نيقوماخوس (الكتاب الرابع، الفصل 2)، بيد أن الموضوع لم يكن يهمه أبدا. فما كان يشغل باله هي نظرية الفضيلة. وهو يميز بدقة بين الفعل والعمل والأخلاق والإنتاج، ومن ثم فإن الصنعة توجد جهة العمل أي في الجهة المذمومة. لذا فإن أكثر المنظرين نفعية لن يوليها أي اهتمام.

لنتذكر، ولو على سبيل التمثيل، كتاب **المآثر** لكزينوفون، حيث نرى سقراط في زيارة رسام هو بارهاسيوس، ثم في زيارة نحات هو كليسطون، وبعدها في زيارة صانع أسلحة حربية هو بِّسْتْياس، وذلك في نفس الفصل، لتظهر بعد ذلك مومس في الفصل الموالي. وحتى نحصر أنفسنا في مجال النظرية، فإن نظام المحاكاة لدى أرسطو، لا يختص بالنسخ التجسيمي للكائنات والأحداث وإنما في صياغتها الملفوظة أو المكتوبة. هكذا تغدو الصورة مجرد تمثيل أو مرادفة. لكن الرهان الأساسي لديه ولدى أمثاله لا يكمن في الصورة مرسومة كانت أم منحوتة وإنما في اللغة. ففي هذه الثقافة وهذه اللغة

التي يعني فيها لفظ graphein الإغريقي الكتابة والرسم فإن التعبير باللغة عن الصور يمنح حظوة تتجاوز التعبير عن اللغة بالصور. "إن ناقدا فنيا في العالم القديم" كفيلوسطراط، السفسطائي الإغريقي الذي عاش في القرن الثالث الروماني، كان ماهرا في وصف الجداريات. فالوصف لديه يعني الحكي الجيد للقصص التي تصورها اللوحات وتأويلها وجعل الشخصيات تتكلم كما لدى هوميروس. وهو لذلك يقول : "إن عدم محبة التصوير يعني احتقار الحقيقة نفسها". لكن الحقيقة تنتمي لمضمار البلاغة، والتوازي ما بعد الكلاسيكي للفنون باعتباره توازيا مبتذلا **يجعل البصري تابعا للغوي لا العكس**. ليس من النافل القول إن **السفسطائي** هي المحاورة التي يقترب فيها أفلاطون أكثر من نظرية عامة للصور ينعتها بالمحاكاتية، وهي نظرية تشمل وتكتسح في الآن نفسه "حقلنا الفني". وحتى في العالم الهيليني ذي المنزع الجمالي المؤجل، يمتص الخطاب الصورة وتظل جماليات الانحطاط مسألة خاصة بالكلام. فتبعا للتقليد السائر تسكن آلهة الإغريق الفم وتحتقر اليد. لذا فأسياد الحقيقة (حسب تعبير مارسيل دتيين) هم مستعملو الكلمات. وقد أصاب فن البلاغة والفصاحة والنحو لمدة ألفية كاملة باتجاهه إلى أثينا لينهل منها نياشين مجده وحقيقته. بيد أن أكاديميات الفنون الجميلة، خلال المائتي وخمسين سنة التي عمّرت فيها سيادتها، قد ذهبت كما يبدو ضحية سوء تفاهم أو بالأحرى ضحية مُزحة مريبة : فالنحت، سواء كان ذات طابع أبولوني أم لا، لم يكن يمثل "الهمّ الجميل" للمؤسسين العبوديين للديمقراطية.

أما أولئك الذين يهابون الإثارة والاستفزاز فسيكتفون بتصفح جزءي كتاب إميل بنفنست : **معجم ألفاظ المؤسسات الهندو أوروبية** كي يتأكدوا أن لا وجود لمادة "فن" أو للفظ قريب منه، أو هم على الأقل سيفتحون قاموسهم الصغير لاروس. فمن بين ربات الفن التسعة التي ورثناها عن الإغريق لا تختص أي واحدة منها بأحد فنونها الجميلة من معمار ونحت ورسم. إن الفنون البصرية لا مكان لها في حلقة المعارف، إذ هي محصورة في نطاق الآلي والحقير. ثمة ما هو مخصوص بالإنسان وثمة ما هو أكثر اختصاصا به. والصنائع الشريفة هي تلك التي تُكتب وتُنطق وتُنشد، فهي وحدها تستحق رئاسةَ نصف إلاهية.

علة غياب

إن غياب مقولة "الفن" في الثقافة الإغريقية، والثقافات التي توارثت معارفها في ما بعد، لا يشكل ثغرة أو نقصا وإنما مسلكا أنطولوجيا. إنه سمة امتلاء لا سمة نقصان.

وتدني الاعتبار الذي خُصّ به صانعوا الصور لا يتصل فقط بدناءة اجتماعية معينة وإنما هو إثبات فلسفي لبطلان صنيعهم. فوراء كل جماليات ثمة تصور للكون، وهو تصور يثوي أيضا وراء رفض الجماليات. لذا فإن تصور الإغريق لأصل الأشياء هو الذي يمنحهم، كما يمنح أيضا لورثتهم المسيحيين، مقاربة ذات منزع مثقفي للأشكال (ويظل السفسطائيون من شاكلة بروتاغوراس، بالتأكيد ، "فنانين" ألف مرة بالمقارنة مع الفلاسفة من قبيل أفلاطون). وكما أن الخالق الإلاهي في محاورة **تيمي** يخلق العالم انطلاقا من خطاطة مسبقة عبر تأمل الأنماط الأصلية فإن صنع شيء، بالنسبة للخالق الحرفي الصغير يعني إعادة عرضه وتطبيق فكرة مسبقة ونسخ نموذج موجود سلفا. فالنموذج الكلي الحضور للعلية النموذجية يجعل من مفهوم العمل الفني مفهوما بلا موضوع. إن الإنسان غير قادر على إضافة الجديد إلى الطبيعة ؛ فهو لا يستطيع ابتكار عمل أصيل لأن **لا أصالة إلا في الأصل**، وفي ما فوقه وما يسبقه. سواء تعلق الأمر بالطبيعة أو باللوغوس، فالمحرك الأول أو بروج العالم هي التي تملك الأحقية المطلقة في ابتداع الجديد. ويشكل إلاه العهد القديم رمزا لهذه الوضعية. إنه قد خلق الإنسان على صورته وخص نفسه باحتكار النحت. والإنسان الذي صُوِّر من طين لن يكون أبدا مصورا، فالطين لا يصلح إلا مرة واحدة. ففي اليهودية والمسيحية الرب هو الفنان الوحيد، ولا يقبل المسيحيون سوى النسخ المطابقة لما أنتجه الرب. وإذا ما اعتقد الإنسان أنه يبتدع فهو خاطئ أو يسعى إلى الخطإ. إن فكرة الخلق والإبداع لدى الإغريق كما لدى مسيحيي العصور الوسطى شبيهة بمسدس ذي طلقة واحدة. فلا إمكان لمُخيلة خالقة فيما تحت الرب. ولا اختيار للخليقة إلا بين الحشو باعتباره تصويرا للأصل أو **الجلال** (سيد الخطإ والزيف)، إذا ما هي حادت عن ذلك. فالحشو لا يمكنه كما لدى القديس طوما الإكويني، سوى الاختيار بين الوجود أو العقل أو النظام الطبيعي للأشياء. ومن ثمة جاءت أولوية المعرفة على الفعل والفعل على العمل faire. فالأجدى التأمل بالعقل على الإبداع باليدين، ذلك أن النموذج المعقول يتوفر أصلا على **قيمة زائدة** لا نراها إلا بالبصيرة، وهي قيمة لا توجد في النسخة المحسوسة، تمثالا كانت أم رسما، التي تُرى بالبصر. والفن لا يغدو ممكنا بالفكرة المضادة والهرطقية القائلة بأن النسخة قد تحتوي على قيمة زائدة مقارنة مع الأصل. إنها نقطة انقلاب للقيم، سافلها على عاليها، تمكّن من تصور الجماليات في انفصال عن اللاهوت. وقبل تلك النقطة هناك الحرفيون. وبعدها هناك الحرفيون. فلقد نشأت فكرة الإبداع الفني ضد الإبداع الأنطلوجي، دون أن تكف عن صياغة شكلها انطلاقا منه. إن الفن أنطولوجيا معكوسة تقول بأولوية التمثيل على الحضور (فقد قال بروست : "الواقع لا يتكون إلا في الذاكرة")،

أو بأولوية الإنساني على الإلاهي. وهو الأمر الذي ينقذ اليد من أن تظل فقط محاكية للفكرة الإلاهية. وإذا ما نحن ترجمنا ذلك سيكولوجيا فإننا سنقول : ما دام الشكل مصاحبا للروح فإن ذوي العقول المفكرة لا يكنون له الاحترام اللازم. وبما أنهم يرون في الفعل التاريخي "تأملا واهنا" فإن التصوير يبدو لهم تفكُّرا مثاليا idéation منحطا. أما لدى النبهاء فإن ذلك يترجم ب : "الجميل هو إشراق الحقيقي". فيما يقول المفكرون : "يا لسذاجة التشكيل الذي يستجذب الإعجاب بمشابهة الأشياء التي لا يتم أبدا تأمل أصولها". فمن أفلاطون إلى بآسكال تبدو النتيجة جيدة.

لم يكن المثال الإغريقي، إذن، طُرفة تاريخية. فهو يجسد ثابتا ذا مدى طويل يتمثل في تحالف **الماهوية التأملية والتشاؤمية الفنية**. وسواء تعلق الأمر بالألوهية أو بالطبيعة أو الفكرة فإن التصورات للعالم التي تُعلي من قيمة المرجعية الماهوية والمعيارية لا تمنح قيمة كبرى للصور المصنوعة من قِبَل الإنسان. فكلما بُني الواقع في السافلة، والإنسان بوصفه "صورة للرب"، فإن المخيلة تهرع إلى تجسيد المبدإ في الصور. ومن ثمة تنبع القيمة الدنيا للعمل الفني بصوره المتحركة عن الخلود الثابت، في عصر الخطاب. ولم تتحقق انطلاقة فكرة الأثر الفني إلا حينما بدأ **الجوهر يسبق الوجود** بشكل ما، وآنذاك فقط أصبح بالإمكان احتواء العمل على قيمة زائدة على القيمة الموجودة في العامل، ووجودها في العمل أكثر من وجودها في التصور الذي تنبع منه. هكذا تغدو اليد "عضوا للمعرفة"، والإنسان مبدعا ممكنا. إن هذا الانقلاب يحدد **النزعة الإنسانية باعتبارها تفاؤلا فنيا في ذاتها**. كما أن المفارقة تكمن في كون هذه الولادة التي سماها التاريخ "نهضة" قد أخذت نموذجا لها مثالها المضاد المتمثل في الماهوية القديمة للمثال، وهو يوضح حاجة الإنسانية الملحة إلى نفوذ الماضي لابتكار المستقبل. وفي ذلك يكمن الطابع الوضعي للهوس الإغريقي.

ولأن مارسيل فيسين M. Ficin قد ترجم أفلاطون إلى اللاتينية، فهو لم يخصص مكانا، في مشروعه للأكاديمية الفلورنسية، أي للفنانين التشكيليين، سواء كانوا معماريين أو نحاتين أو تشكيليين. فقد كانت أكاديميته تتكون من الخطباء والحقوقيين والكتّاب ورجال السياسة والفلاسفة، أي باختصار من الناس الجدّيين، الأشراف لا المستعبَدين. والعارفون بثقافة الماضي في عصر النهضة لم يكونوا يسايرون فكرة "الفنون الجميلة". لهذا فقد كان لليوناردو دا فنتشي الحق في الاحتجاج بقوله : "لقد وضعتم التشكيل في مرتبة العلوم الآلية !". فالاعتراف بالعمل التصويري لم يكن من صنيع أعلام النزعة الإنسية، أي أولئك الذين كانوا يمارسون في النص إنسانيتهم الكلاسيكية.

الحالة الرومانية

لقد جعل الجانب العملي والعائلي والمتواضع للديانة والسيكولوجيا الرومانية هذه الحضارة بالتأكيد، وخلافا للخرافة التي أيدها فينكلمان، أكثر تقبلا للصور وللابتكار والتمثيل من الذهنية الإغريقية. فاللاتيني أقل ميتافيزيقية من أخيه الأكبر ومن ثمة أكثر «فنية». لقد كان المظهر يعذبه أقل لأن اهتمامه بالحقيقة كان أقل ؛ فهذا الشخص الواقعي كان يثق بما يبدو وله واقعيا، ولم يكن يبحث عن ضحية مثل معلمه وسلفه الأثيني.

وليس من باب الصدفة أن الشهادات عن التشكيل الروماني كانت أكثر غزارة (فإلى حدود 1968 لم نكن نتوفر على أي جدارية إغريقية ذات شأن). فنحن نحتفظ بأسماء تشكيليين قاومت الزمن أكثر من ألوانها. بالمقابل نحن نتوفر على آثار جميلة من التشكيلات الرومانية، لكن من دون إسناد لأصحابها ومن دون أسماء كبرى حفظها التاريخ.

فبصدد "الفن" القديم علينا الاختيار بين الخرافة والواقع. وهما شيئان لا يجتمعان.

مع ذلك فللحكم على الوضعية المتواضعة التي خص بها "الفنانون" في روما الجمهورية والأمبراطورية، من الأفضل الرجوع إلى بداية الكتاب السابع والعشرين من "التاريخ الطبيعي"، هذه المدونة الخصبة التي يتخذ فيها بّلين القديم العالم الإغريقي نموذجا وعصرا ذهبيا للتشكيل. وسوف يعرف هذا العصر نهايته في القرن الأول للميلاد. فقد كتب بنبرة التحسر : "لقد كان في الماضي فنا نبيلا يجري وراءه الملوك والشعوب، وقد كان يصور أولئك الذين كانوا يتفضلون بمنح صدرهم للخلف. لكنه اليوم غدا يُطرد من طرف المرمر والذهب أيضا". وقد أدمج پلين هذه التأملات ذات الطابع الوثائقي المحض في قسم المواد النادرة، بين نظرات عامة عن الذهب والفضة والبرونز والأحجار الكريمة والنادرة. فبين الأتربة والأحجار ثمة الأصباغ ؛ ذلك أن الكتاب الخامس والثلاثين المشهور ليس رسالة في الأسلوب وإنما في المواد. فلا وجود لقضية التشكيل إلا من زاوية موادها وحواملها. فالألوان ثمينة لأنها تُستخلص من النباتات والمعادن لا نظرا لمعالجتها أو نوعية توزيعها في العمل الفني. فالطبيعة وحدها خالقة للقيمة لا العبقرية الإنسانية.

وبالرغم من أن جداريات مدينتي بومباي وهرقلينوم تبدو لنا ساحرة فإنها اعتبرت ذات طابع أثري وتزييني. لقد كانت كلها متصلة أوثق اتصال بالمعمار، ويقوم التشكيلي المحاكي للمرمر وعقيق اليمان والطلاء الخزفي، بتجميله أو تمديد حدوده. وسوف يدخل ديوليكسان (301) مرة أخرى النحاتين والفسيفسائيين والتشكيليين في إطار مجال البناء، طالما أن الحدود بين أعمال البناء والأعمال الفنية، وبين المبني والمصوَّر

والمنحوت كانت غير واضحة. وإذا كان المؤلَّف الأساسي لڤيتروڤ يخصص مكانا للطلاءات والألوان، فذلك لضرورة تبليط الجدران وزخرفة السقوف والأرضيات. بل إنه يوصي بعدم المغالاة في استعمالها، وكأنه يقول : احذروا المزخرفين فإنهم أسياد التبذير. لا تفعلوا مثل ذلك الأحمق نيرون الذي ملأ جدران داره الذهبية بالزخارف.

ليس من الغريب أن تكون «الأعمال الفنية الرومانية» في أغلبها غفلا من أصحابها. فالزبناء الذين يطلبون تلك الأعمال ظلوا أشهر من صانعيها. ومفهوم العمل الأصيل، ومعه مفهوم الأسلوب، لم يكن له أيضا من معنى في هذا العالم، حيث اعتبر الفن إنجازا وتطبيقا، مثله في ذلك مثل الحرب. وهو نفس المعنى الحصري "للفن والطريقة"، هذا التأكيد التافه الذي سوف تتبناه بيزنطة قرونا عديدة بعد سقوط روما، حين صرحت خلال المجمع السابع لتوحيد الكنائس : "ليس التشكيليون هم الذين يبتكرون الصور، وإنما الكنيسة الكاثوليكية هي التي وضعتها وعملت على تواترها. فالفنان لا يملك غير الفن وحده، أما التعليمات فمن الواضح أنها صادرة عن الآباء القديسين". لقد كان بإمكان النحاتين الرومان توقيع نسخ من التماثيل الإغريقية من دون أن يكون في الأمر غرابة. فالشيء يملك قيمته من المادة لا من طريقة صنعه. والتمثال مصنوع من البرونز أو العاج أو الذهب قبل أن يعود لهذا الشخص أو ذاك. وقد قام ڤرجيل بتلخيص احتقار الفحل للمتأنث، أي الروماني للإغريقي، بالشكل التالي : "قد يكون الآخرون أمهر في منح الروح للبرونز. . . لكن فنونك أنت أيها الروماني تتمثل في إصدار قوانين للسلم بين الشعوب"» (إنييد، الكتاب الرابع، المقطع 848).

وهنا أيضا ثمة كلمة لاتينية تلعب لعبة المرادف المزيف. ف Ars في صيغة المصدر، لفظ يحتوي على مدلول قدحي، إذ هو يعني المهارات والمكر. و"المصطنع" كما نفهمه الآن نابع من هنا. وهو يقع، من حيث قيمته بين **العلم والطبيعة**، وبين الدراسة التأملية والعبقرية الفطرية. إنها كرامة نسبية جدا. ففي الاستعمال الموصوف، لا تعني تلك الكلمة سوى مهارات تتطلب التعلم، أي عكس الملكة الطبيعية. وهي تستعيد لذلك معنى كلمة technèالإغريقية، أي الحرفة أو ممارسة قدرات عملية على الإنتاج، وتحويل بعض المواد (من خشب وعجين وحجر). وArtifex تعني في الآن نفسه المختص والصانع. ومن يدري إن كانت جملة نيرون : qualis artifex pero لا تعني "يا له من رجل ماهر" فقط، وإنما تعني أيضا "يا له من صانع ومشعوذ يحتضر".

ثمة حس الملاحظة الماكرة والواقعية الحيوانية، والقريحة الفنية الخصبة والطابع اليومي العادي من غير تكلف : فالأطلال التي لا يزال التاريخ يحتفظ لنا بها، لم تكن سوى زخارف لبيوت خصوصية ظلت على حالها تحت رماد بركان الفيسوف. ومن ثم

تأتي وفرة المشاهد الطبيعية الجامدة، واللوحات الفسيفسائية ذات المضامين المتصلة بالطبيعة، والمشاهد المصغرة الإباحية. وثمة أيضا صور النساء والأزواج بخصلاتهم المجعدة على الجبين، ورموشهم السوداء الثقيلة والأقراط في الآذان. لقد سارت روما بعيدا بشخصنتها للملامح بشكل يفوق ما قام به الإغريق. بيد أن ما يبدو لنا كخواص لصيقة بالفن الروماني هو ما كان يبدو للمعاصرين له، بالتأكيد، أكثر الخصائص غرابة عنه. فبلين القديم مثلا لم يكن يمنح أي اعتبار للوحات الصغيرة المنجزة على المرسام، والتي لم يصلنا منها شيء، بل إنه كان يعتبر أن الفنان في خدمة الآلهة والمدينة، ولذا فقد أدان رسمهم للوحات الجدارية في البيوت الخاصة، معتبرا إياها ممارسة مبتذلة وغير مدنية.

في الجدارية النصف دائرية بمدينة الفنون بباريس، التي رسمها الفنان الفرنسي دولاروش، يظهر المجد راكعا أمام إكتينوس وفيدياس وأبيل، أي أمام المعماري والتشكيلي والنحات. ويبدو الثلاثة محاطين بكائنات نورانية من عصر النهضة، وهم في قمة أمجادهم يتربعون على عرش من المرمر. كانت تلك إحدى التآليف التصويرية الأكثر شهرة واعتبارا في القرن الماضي. ولحسن الحظ أن الناس كفوا عن مشاهدتها، وإلا فإنها كانت ستجعل أجيالا كاملة من تلامذة الفنون التشكيلية يعيشون في كنف كذبة كبرى.

الصدى المسيحي

لقد امتدت الوضعية التي لخصنا فحواها إلى السكولائية الوسيطية. فقد أدمج القديس طوماس الإكويني مفهوم الجميل في ميتافيزيقا الوجود، التي لم تعترف بمفهوم الفن (الذي تم اعتباره في المنظومة الأرسطية الصارمة خيالا عقليا خالصا). وقد ظل عالم الأشكال ملحقا بنظام هجين من القيم، قيم المعرفة وقيم الخلاص، باعتبارهما النمطان اللذين حاولت السكولائية توحيدهما. وهو الأمر الذي نجم عنه الرمي بالمصور في غياهب الهوامش الاجتماعية. وكما أكد على ذلك أمبرتو إيكو : "ففي الحقيقة، لم يهتم الفلاسفة السكولائيون أبدا، عن وعي، بالفن وقيمته الجمالية. والقديس طوماس الإكويني نفسه، حين يتحدث عن ال ars ، يقدم للقارىء قواعد عامة يلزم نهجها ويتحدث بإسهاب عن العمل الفني (أي عن الصناعة الحرفي والمهني) من غير أن يتطرق أبدا مباشرة لمشكلة الخصوصية الفنية"(5).

وما نجم عن ذلك، هو أن بنّائي الكاتدرائيات كانوا يمارسون حرفة معترفا بها من غير أي امتياز شخصي، مثلهم في ذلك مثل كل العمال اليدويين. وقد كانت كلمة "houvrier"، في اللغة الفرنسية القديمة غريبة عن وضعية الحرفيين "من قبيل صانعي

الصور، والنجارين والعمال الآخرين". وفي القرن السادس عشر عوضتها كلمة "artisan". أما لفظة "artiste"، المشتقة من اللاتينية "ars"، والتي تعني تقليديا "الأستاذ في الفنون" الشريفة، و المتعلم أو المعلم في حرفة من الحرف، فقد امتدت لتشمل الكيميائيين أوالخيميائيين. وفي فرنسا القرن السابع عشر، أي بعد ما يقرب من القرنين على ولادة الفن بفلورنسا بإيطاليا، ظلت لفظة "الحرفي" (artisan) متداولة رسميا بخصوص التشكيليين والنحاتين. وقد نص معجم الأكاديمية في طبعة 1694، على أن الفنان (artiste) "هو الذي يشتغل في فن معين. وتطلق الكلمة بالأخص على أولئك الذين يقومون بعمليات كيميائية".

إن الفن في ما قبل ولادة الفن، باعتباره وسيطا لنظام العالم، وانعكاسا خالصا في المرآة ، هو الشبح المتلاشي لما هو في ذاته، الذي لا تهمه سوى الحقيقة والطابع الكوني. فلا مجال إذن لمناقشة الأذواق والألوان، فإما أنها مظهر من مظاهر النظام الأصلي، وهي من ثم متصلة في المسيحية باللاهوت، أو أنها في ما قبل التاريخ متصلة بالبعد الكوني للعالم ؛ أو أنها، من ناحية أخرى متصلة فقط بأهواء تخيلات فردية، ومن ثمة لا تستحق غير الاحتقار العابث أو المتفكه. وفي الحالين معا، سواء تعلق الأمر باكتشاف اكتمال معين أو باختلاق ترهة باطلة، فإن المرور عبر الجميل لا طابع جوهري له.

لم يكن الفن ضائعا وإنما ظل فقط غير مفكر فيه، وذلك منذ مهده التاريخي وحتى عهد قريب.

الهوامش

1 - **Louis Grenet,** *Le Génie grec dans la religion*, Paris, La Renaissance du livre,1932, p. 234

2- **Jean-Pierre Vernant,** *Religions, Histoires, Raison*, Paris, Maspéro, 1979, p.10.

3- انظر :

Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro, 1975.

4 - **Aristote,** ***Métaphysique***, Livre A, éd. J. Tricot, Paris, Vrin, 1986.

5 - **Umberto Eco,** *Il Problema estetico, di San Tommaso*, Edizione di Filosofia, Turin, 1956, p. 119, note 5.

الفصل الثالث
جغرافيا الفن

حيثما يكتشف الإنسان المثقف أثرا ما يصاب الناس غير المثقفون بالزكام

أوسكار وايلد

◆◆◆

ما دام الإنسان يحدق في السماء فإنه يعمى عن رؤية الأرض والناس الآخرين. لقد ظهرت المشاهد الطبيعية والوجوه الإنسانية في الفن التشكيلي الغربي في الفترة نفسها تقريبا، ذلك أن الإنسان لا يحب ما يرى وإنما يرى ما يحب. فالطبيعة والفن، باعتبارهما قيمتين، قد كانا في أصل بعضهما البعض. فهل سيخلّد أحدهما الآخر؟

◆◆◆

المنظر الطبيعي الغائب

تفتقد الكثير من الثقافات لكلمة تعيِّن المنظر الطبيعي (فأجدادنا عبروا الكثير من البلدان لا الكثير من المناظر الطبيعية). وفي الكثير من الثقافات ليس ثمة من كلمة تفيد "الفن". والغريب أن الكلمة الأولى والثانية تفيان بالغرض نفسه، إذا نحن لم نخرج عن دائرتنا الحضارية الهلينية والبيزنطية واللاتينية الوسيطية.

الفن والمنظر الطبيعي والفلاح مكونات يتم اكتشافها بفقدانها.

عرف الفن دائما التصوير التشريحي، لكنه لم يعرف تصوير الجسم العاري إلا منذ وقت قصير. لقد وُجدت دائما الغابات والجبال حول المواقع والتجمعات السكنية،

مثلها في ذلك مثل التماثيل والكتابات الحائطية وسط الجماعات المستقرة. لكن الطبيعة ليست في أصل تقديس الجمال الطبيعي، كما أن حضور الصور المنحوتة لا يخلق حساسية جمالية. فمشهد شيء مّا ليس معطى متزامنا مع وجود ذلك الشيء. والدليل على ذلك أن الغرب انتظر ألفي سنة قبل أن يؤسس ويؤطر ويؤكد وجود هذه الهرطقة الأنانية المتمثلة في "المشهد الطبيعي" paysage. لقد كانت الصين الطاوية تمارسه منذ بداية حقبتنا على الرقوق والستائر، بطريقتها الجوية الكلية والحركية. لكن أوربا ظلت تجهل حتى كلمة المشهد الطبيعي إلى حدود القرن 16، بالرغم من أن جمال العالم لم ينتظر ظهوره في الفن الغربي. ولم يظهر المشهد الطبيعي لدينا للمرة الأولى سوى سنة 1549 بريشة الفنان ذي المنزع الإنساني روبرت إستيين. بعد ذلك بقرنين، حُددت مادة "المنظر الطبيعي" في دائرة المعارف بكونها تقتصرفقط على "**ذلك النوع من الفن التشكيلي الذي يمثل البوادي والأشياء التي تحتويها**".

تفصح مغامرة الكلمات جيدا عن الوقائع في تسلسلها. فالنَّسخ سبق الأصل، والمرئي يوجد في أصل الواقعي. فقد انتبه الرسامون للمواقع فخرجت المناظر الطبيعية لبوادينا من اللوحات التي تحمل الاسم نفسه. إن النظر إلى الطبيعة مسألة ثقافة، هذه الثقافة التي كانت بصرية قبل أن تكون أدبية. والاتجاه المسمى pittoresque (الروائعي) يجد أصله في كلمة pittore الإيطالية التي تعني الرسام. وسيعبر آخرون عما تدين به غاباتنا للفنان روسداييل Ruysdaël ، وبحارنا لكلود لوران C. Lorrain ، واللوحات البحرية للفنان فرني Vernet وأوديتنا لبوسان وجبالنا لسالفاتور روزا S. Rosa . لقد علمنا مؤرخو الذهنيات أن الجبل والبحر مؤسسات ثقافية. أما الوسائطي فيعتبر أن "الطبيعة" و"الفن" مقولتان مجردتان لا توجدان، في الواقع، منفصلتين الواحدة عن الأخرى. فالطبيعة لدينا وليدة فن معين. من ثمة ينبع هذا السؤال اليوم : حين تتغير هذه الطبيعة ما الذي يتبقى من الفن؟ وحين يختفي هذا الفن ما الذي يتبقى من الطبيعة؟

لكن لنبدأ من البداية. هناك حركة واحدة هي التي قامت في عتبة عصر النهضة، "بتقنين" الصورة و "مَنْظَرَة" طبيعة البلد[1]. لقد كانت نفس الحركة الرَّجعية ونفس الاكتشاف، لا لأمريكا وإنما لما هو مألوف (بالرغم من أن العالم الجديد قد يكون ساعد على النظر أفضل للعالم القديم)، وراء إضفاء الطابع الجمالي على الوسط الطبيعي، وذلك عبر إبعاد كل ما هو ذو طابع استعمالي. وجاء التأطير والتدرج اللّوني dégradé والتوازي والجدولة لتكون تمارين رؤية عملت على تحويل الحالة السديمية للعالم إلى لوحة. فكما لو أن تغيير مكان "النقطة" في تغيير النظرة قد حرّر من العجيب المنزلي.

تمر أمام العين فجأة روضة من الروائع والغرائب لم يتم الانتباه إليها من قبل. هكذا تم تشريف ما هو حقير والحكم عليه بأنه جدير بأن يرسم، وبأنه روائعي. إنه مثلث جديد للرؤية يتم عزله هنا "بنافذة" (داخل نافذة هي قبلا اللوحة الألبيرتية)، وهناك "بتاريخ للفن". وهو بدوره نافذة أخرى مقتطعة من التاريخ العام للإنسان.

ففي المجال اليهودي والمسيحي ظل إطلاق صفة الجمال، على شاطئ بحر أو جبل أو اعتبارهما شيئا "ساميا" حكما غير لائق (لم يتم القبول به إلا في زمن متأخر) شبيه بتسمية قربان أو نذر في كنيسة "عملا فنيا"، وهي موضوعات وظيفية واستعمالية في نظر المؤمن، أو شبيه باعتبار كنيسةٍ أو قلعةٍ جديرتين بالاهتمام وتستدعيان تجشم صعوبة الوصول إليهما لزيارتهما.

عرف تحرر المنظر الطبيعي في الغرب ثلاثة قرون من السبق على "المأثرة التاريخية"، وهي بناء ثقافي خاص بالقرن التاسع عشر. وإذا كانت مدينة البندقية هي التي عرفت ظهور ال "paesetto" (**وعاصفة** جيورجيوني تبرر لوحدها الابتكار اللفظي الإيطالي)، فإن إعلان الاستقلال الشكلي والموضوعاتي قد تم في شمال أوربا، وبالضبط في فلاندريا. فجواشيم باتنير J. Patinir (1475 – 1524) المولود في مدينة أنفير الفرنسية والمعاصر لدورير Dürer (هذا الرحالة الكبير الذي ذهب به حماسه إلى رسم وهاد من جبال الألب والمستنقعات والأنهار بالأكواريل والغواش) يعتبر رسميا مبتكر تخصص المنظر الطبيعي في التشكيل.

لا وجود للمنظر الطبيعي في الرسوم المنتمية للعصر الحجري المليئة بصور الحيوانات، ولا في الزخارف المصرية التي تعج بالزوارق وورق البردي. وهو يكاد لا يوجد في خزفيات الإغريق، اللهم إلا بعض التلميحات المجردة أو الإيحائية. فالأمكنة ملحقة بالأساطير أو بضرورات الفعل الدرامي على خشبة المسرح. أما القريحة الرومانية فكانت ذات "منزع طبيعاني"، بطبيعتها الجامدة وبساتينها وأسماكها. لكن البوادي ذات الحضور التزييني المحض، في بيوتات مدينة بومباي، تظل تمثيلات لموضوعات أساطيرية أو عرفية مدمجة بشكل مثالي في الأعمال المرجعية التي تحيل إليها. فأوفيد وفرجيل يسمحان بالعرض، لكن **قولهما** يحدد تخوم ومضامين **النظر**، إذ المنظر الطبيعي الإغريقي الروماني يظل، في أفضل حالاته، تعليقا على النص.

لكن ما هو أكثر إدهاشا هو غياب المنظر الطبيعي في الألفية الأولى للمسيحية. إنها مفارقة كبرى، خاصة وأن عالم الإقطاع والنبالة (وهو الذي كان يمتلك آنذاك إدارة الأشكال) كان ريفيا إطلاقا. وحياة نصراء الفن كانت تمر بين الصيد والحروب في الهواء الطلق على صهوة الجياد وسط الغابات والحقول. فلقد كان الاقتصاد الوسيطي يعتمد

على الأرض، وعادات وتقاليد الأمراء كانت ريفية. كان من اللازم انتظار القرن 15 لكي تظهر منمنمات الإخوة دوليمبورغ في كتاب **الساعات السعيدة لدوق برّي**، **أو الساعات السعيدة لدوق روهان**. فحتى ذلك الوقت كانت الرسوم التوضيحية للمخطوطات تشخص الوسط الطبيعي من منظور رمزي وباطني، وهو ليس في العمق سوى اتباع للكتابات المقدسة[2]. لقد عملت الحقيقة المسيحية (التي تُسمع وتقرأ عبر الكتب المقدسة) على إخفاء واقع الوسط المحيط (الذي يُرى بالعين المجردة). فكل ثقافة حين **تختار حقيقتها تختار واقعها**، أي ما تعتبره قابلا للرؤية وجديرا بالتمثيل والتشخيص. فجنان الفردوس تعتبر من قبل إنسان القرن 13 أكثر **واقعية** من غابة بّواسي في ضواحي باريس، لأنها الجنان الوحيدة الحقيقية، وهي الأولى التي يرغب في رؤيتها. إن الصورة التوراتية للفردوس اللاواقعي في نظره أفضل صلة من الأخرى، لأنه بتوقه للوصول للحقيقة الإلاهية سيخلّص بدنه ونفسه. وهو ما قد تفتنه عنه الصورة المطابقة لغابة بواسي التي يمر بها عادة. فبدون غاية ميتافيزيقية لا وجود لصورة مادية.

أما البوادي السينية siennoises للورنزيتي Lorenzitti في **الحكم الصالح والحكم الفاسد** في القصر العمومي بسيينا، وهي الأوصاف الأكثر إيغالا في "الواقعية"، فتظل مجرد إشارات فضائية، وأمثولات allégories ذات مغازي أخلاقية. فهي تُستخدم لامتداح سياسة معينة لا لخدمة متعة خالصة للنظر والعرض. فحتى ذلك الوقت كانت روافد المذابح والقرابين والجداريات والمنمنمات أو باقات الزهور والأنهار تعتبر رموزا للتعيين وعناصر زينة للدلالة على فصول من التاريخ المقدس. وهكذا كان أمر البستان، إذ كان يُعتبر رمزا دالا على الجنة. أما الصحراء فكانت علامة على الخروج من مصر. إنها ممارسات نذورية أقرب إلى الصلاة منها إلى الإدراك البصري.

تدنيس العالم

ولكي تُعتبر الطبيعة قيمة مستقلة لا دعامة لنذر أو عبادة معينة، أي باعتبارها مشهدا في ذاته مقتطعا عنوة وبتأطير واعٍ، ويحمل روعته الخاصة التي لا يستقيها من السجل الديني، كان من اللازم توفر تربية أخلاقية للعين، مصحوبة بمهارة تقنية لليد. لقد كان من الضروري تحويل وجهة البصر جهة الأرض، أي هروبا من السماء، ومعه ترك كل أنواع المجازات.

وإذا كانت الطبيعة موجودة في كل مكان فإن المنظر الطبيعي لا يمكنه أن يولد إلا في عين الحضري التي تراه من بعيد لأن الأمر لا يتطلب الاشتغال المباشر عليه يوميا. فالفلاح لا يهتم بالمنظر الطبيعي لأنه حبيس الحاجة، ويعرق فيه من الكدّ مقصوم

الظهر، مثله مثل ذلك المزارع الريفي الذي تحدث عنه سيزان، والذي يروح لبيع غلة البطاطس على عربته "من دون أن يرى أبدا كنيسة النصر المقدس". أما الحضري، فبما أنه مطمئن على عيشه، فهو الوحيد القادر على التعاطي لملذات النزهة والتأمل. فكما أن المنظر الطبيعي ليس هو الطبيعة المغذية والموسخة للفلاح، كذلك ليس الفن هو مجموع الصور التي يكبر في حضنها مجتمع ما ويمنحها إيمانه (فالمزهريات الإغريقية لم تصبح تحفا فنية في أوربا إلا في القرن 18، أما في ما قبل فلم تكن جديرة بالانتماء لمجموعات التحف في العالم المسيحي). إن الفن مثله، مثل المنظر الطبيعي، موقف للوعي. إنه "حالة روحية" كما عبر أمييل Amiel عن ذلك. لنقل إنه أسطورة بما أن كل اعتقاد مشترك يسمى كذلك.

من البديهي إذن أن الوضعية الوصفية أو الوثائقية عين متحررة من عبودية اليد. إنها، بشكل أكثر عمقا، تفترض مقدسا ينير نفسه، وكونا خفّت عنه وطأة الليل وتحررا من السديم الأصلي، أي شيئا شبيها بتدوير الزوايا، ومناخا من التواطؤ أو الحميمية بين الإنسان وبيئته. باختصار يمكن القول بأنها تفترض تبرجزا أوليا. فالفردانية والرأسمالية شرطان ملائمان كي يتجرأ الإنسان، باعتباره كائنا دنيويا، على أن يفتح عينيه على المياه والجبال والغابات. وذلك يستلزم بدايةً تطويع المسافات والقوى الطبيعية وتقدما ملحوظا في التجارة والملاحة والسدود والمطاحن الهوائية كي تنشأ تلك القدرة على الدقة. وهي دقة تتطلبها الحاجة إلى قياس حمولة شحن أو زبون معين أو فرز البضائع في لحظة بصر. يبدو الأمر كما لو أن حدًا أدنى من رغد العيش كان ضروريا لبهجة الرؤية. وهي لذة منزلية بعيدة كل البعد عن الغزل العذري والتراجيديا. إن استعادة اللانهائي إلى حظيرة الوطن وهذا الترويض للمتخيل، تشكل إنجازات جبارة يمنحها توفر الفرديات الحرة وبداية الأمن الجماعي إمكان الوجود.

لقد ظهر المنظر الطبيعي لدى الفلامانيين (بلجيكيي اليوم) غير أنه ازدهر في هولندا. وبما أن تصاويره كانت أكثر وصفية منها حكائية فقد كانت تخضع أقل من منافستها الإيطالية لهيمنة الثقافة الأساطيرية والأدبية والإكليركية[4]. ولأن كالفين قد حرّم التصاوير الدينية فلم يتبق للرسامين والتشكيليين غير العالم الدنيوي. وبما أن الصورة الدينية غدت محرمة فلم يجدوا أمامهم غير الطبيعة الجامدة والحية. ففي أمستردام ونواحيها أصبح التاجر المتحرر بالمال والمتسامح شيئا ما يحس بأهليته لاكتشاف بلده بآلات الرؤية الجديدة كتلك الغرفة المعْتِمة المخترعة في القرن السابق. كما أن الأسلوب الهولندي، غير الرحالة والموسر، المتموقع بين التقشف والتفاخر وبين الصفاء والطهرانية والتفخيم المتصنع، أصبح هو السائد في البيوت. فحرية الوعي والاهتمام بالظروف متلازمان.

والمرء يحس نفسه في حالة جيدة في بلده وأقدامه على الأرض، حتى لا نسترسل في الكشف. ينتصب الفنان الهولندي فرمير دو دلفت V. de Delft أمام مدينة دلفت كي يرسم "أجمل لوحة في العالم"، مستعينا بآلته البصرية. إنها اقتراب فاتن من مفهوم الجمال، حيث تستبين الثورة التي عرفها العقل الغربي.

إن **رؤية** الدنيا المحيطة بالإنسان، وملاءمة الخطوة والمعجزة والجنون مع ما هو قريب ودنيوي ليس استجابة لاشعورية وإنما فتحا مبينا. إنه فتح وانتصار للمحسوس على المجرد أو بالأحرى للفرادة على العمومية، ذلك أن **المعروف** قد غلّف لمدة طويلة **المرئي**. كما أن النظر الجيّد قد تمّ انتزاعه من المقول، أي من تلك المعرفة المزيفة الكثيفة للذاكرة الجماعية ومن طمي الخرافات والحكايات والأمثال، ومن ثمة من تلك الإشاعة العتيقة التي جعلت المرئي يتحدث لمدة آلاف السنين عن كل شيء إلا عن نفسه. لقد كان كريستوف كولومبوس مفرطا في القراءة بحيث عجز عن رؤية الجديد. فهو لم يعمل في بلاد الهنود سوى على جعل **المرئي** التافه على هامش المقروء الأساسي. فكما ماركو بّولو، أبحر هذا الشخص الوسيطي بعيدا جهة الغرب باحثا عن بلاد العجائب التي كانت موجودة إلى حدود ذلك الوقت جهة الشرق، مدفوعا باحترامه للكتابات المقدسة وخاصة ما تشبع به من **سفر النبوءات**. لذا فهو لم ير على شواطئه ذات الرمل الناعم سوى كتاب مبهم من العلامات السريّة. يُحسب لعصر النهضة أنه جعل العالم غير محدود، وذلك بفتح أبواب أوربا وتوسيع آفاقها. لقد كان ذلك التقصير للنظر أروع من أمريكا التي صاغتها الكلمات، وتمت معرفتها قبل تحقق رؤيتها، ذلك أنه يضع التخوم على أثوابنا : فأركاديا غدت في الطرف الآخر من الحي، والجيورجيات أصبحن يعشن في باريس ونواحيها أو في توسكانيا. إن منظراً لجبال الألبّ بريشة دورر أغرب ويمتلك خصوبة رحلة ماجلان نفسها. فلقد استطاعت تلك اللوحات أن تنتزع الجبال القريبة من السديم "الرهيب" الذي أغرقتها فيه اللعنة الإلاهية، كي تكشف في هذا المشهد "المروع" "عظمته وجلاله". كما أن هذه الطريقة البسيطة للنزعة الإنسانية ليست أقل عظمة من أحلام إلْدورادو، بل إنها أقل دموية.

ظلت الرؤية الوسيطية تابعة للفكرة المطلقة. لذا فقد كان التحرر منها تجديدا مكلفا ومجهدا، وقد يعتبر مُشينا. فذلك كان يعني إدارة الظهر للوحي والحقيقة. والمنظر الطبيعي مخلوق خسر امتيازَه وانكفأ على ذاته بعد أن تحكّم فيه نظر غير رؤياوي، وظل بسيطا ومتواضعا وخارجا عن الإرث الأفلاطوني للفكرة والإرث المسيحي للنعمة والإرث الجمالي للصورة. إن هذا النوع الفني الخاص بأوربا الشمالية، الفردانية والعامية – حتى لاننسى ذلك– كان يُعتبر في نظر النُّخب التي تسيّر أوربا نوعا عاميا غير شرعي

وفي العمق تدنيسيا. ففي كلمة paysage (منظر طبيعي) هناك كملة paysan (فلاح) وهو كائن وضيع. وهناك بالأخص كلمة païen (وثني) المشتقة من اللاتينية pays (الحقل) وهو اعتبار أكثر خطورة (فقد ظل فوروتيير furetière يكتب الكلمة بالشكل التالي païsage حتى سنة 1690). وقد اعتبر الشعراء والمتخصصون في الدراسات الإيطالية أن مداعبة كهذه لجسم العالم هي شتيمة موجهة للرسامين القدماء، الذين كانوا الوحيدين الذين تجرأوا على رسم الطبيعة الكثيفة والمحلية ، مثل الفلامانيّين، الذين لا يتعدى مدى رؤيتهم أرنبة أنوفهم. ومن الأكيد أن ميكل أنجلو كان سيسخر، من عليائه، من هذه السطحية الريفية الشمالية : "فهذا التشكيل ليس سوى خِرَق وأكواخٍ متداعية وخضرة حقول وظلال أشجار وجسور وأنهار يسمونها منظرا طبيعيا، تتخللها صور إنسانية هنا وهناك. وكل ذلك، بالرغم من أنه قد يُستحسن من قِبَل البعض، فهو لا يخضع في صناعته لسبب معين أو فنية أو توازٍ أو قياس أو تمييز أو اختيار أو بساطة مّا. وبكلمة واحدة فهو لا يمتلك جوهرا أو عصبا". لقد كان المنظر الطبيعي تحويلا، لكن نحو الأسفل، للنص نحو الأرض، وللروحاني إلى كيانات صلبة، وللنور الإلاهي إلى نور أرضي. وهذا الإنكار للسماء هو الذي لطخ سمعة مبتكريه الشماليين (وهو نفس المصير الذي لاقاه تقليديا أتباع أوكام) وذلك أمام العشاق المتيمين للأفكار والخرافات والأساطير. ففي عصر النهضة، وباستثناء ليوناردو دافينشي، لم يكن الأرسطي النفعي وورثة أفلاطون الذي يتحكمون في قلب أوربا، أي وسطها، يريدون أو هم بالأحرى لم يكونوا **قادرين** على النظر إلى حقل زيتون أو طريق غير معبّد أو عربة خيول.

لقد غدا تأطير مشهدٍ وسطَه رجل مغمور تفاهات بطولية إن شئنا القول. فالوجه والمنظر الطبيعي بدءا يتقدمان بإيقاع واحد. وقد ظهر البورتريه [الصورة الشخصية] باعتباره نوعا مستقلا متحررا من سياقه المقدس (المتقرّب القروسطي على رافدة المذبح)، على نفس الشاطئ الزمني للمنظر الطبيعي. ففان إيك، يقدم لنا منظرا لمدينة لييج في عمق لوحته عن السيدة العذراء، وآل أرنولفيني في فضائهم المنزلي الحميم.

إنه تجديد فصيح : كل من يرسم مناظر طبيعية يرسم نفسه أيضا[5]. ففي عصر "الأصنام"، عصر التصاوير البدائية، كان المصور لا يظهر أبدا في تصاويره (بل كان ذلك معيارا للرسم والتشكيل). فمن باولو أوتشيلّو إلى رامبراندت، مرورا بدورر وبوتتشيلّي وروبنز، كان التحرّي عن الداخل يحقق تقدما بموازاة مع تقصّي الخارج. فتذويت النظر يؤدي ضرورة إلى إضفاء الطابع الموضوعي على الطبيعة : إنهما وجها عملة واحدة. وقد جاء البروز المتزامن للبانوراما والبورتريه الشخصي ليؤشر لقفزة إلى

الأمام حققها الفنان في التخفيف من الطابع السحري المتعالي للعالم. نعم لقد كان المنظر الطبيعي، فنيا، الفدية البصرية التي تم تقديمها قصد نزع الطابع الرمزي عن الكون وتقليص مدى المعنى وإنزال الدّوار من عليائه. لكن ذلك جاء مرفوقا بحدة أكثر صرامة وبلا تنازلات لأنها لا تملك مهْربا. فقد أدى تبخر العوالم الخلفية الأساطيرية أو الدينية إلى توجيه الرؤية نحو الحياة الدنيا. هكذا تم النظر، لأول مرة وفجأة، للأشجار والوجوه بما هي وكما هي، بالصدفة وبلا مسبقات، أي في روعتها العلمانية. كما أن هذه الاتفاقية الجديدة المبرمة مع المرئي قد كانت في أصل ظهور أول خرائطية يعتدّ بها في التاريخ.

ثمة في التاريخ لحظة تحتفل فيها العين ؛ إنها اللحظة التي يقوم فيها الإنسان بالتصوير على غرار التصوير الإلاهي ويسعى إلى إعادة خلق الطبيعة على شاكلة الإنسان. آنذاك يتبلور ذلك المزيج من العقلانية والإرادية الذي خلّد النظرة الغربية أكثر من أي نظرة أخرى : ذلك **أننا لا نحب أن نرى وإنما نرى ما نحب**. وحين يقِلّ عشق مجتمع ما للماورائيات فإنه يرى الأشياء والناس أكثر. فبقدر ما يتم الابتعاد عن القضايا الأولى يتم الاقتراب أكثر من الآخرين.

تشكل النهضة وعصر الأنوار لحظتي تقدم بروميثيوسيتين للمسيحية في الاكتساح البصري لما لم يكن الإنسان يستطيع الوصول إليه من قبل. إنهما يشكلان إلحاقا متتابعا لفضاءات بكرٍ بالعين المجردة. ففي فرنسا، وما إن أخرج النحاتون في القرن 16، باعتبارهم أسياد المعدن والرصاص والنحاس، جبال الألب من ليلها، حتى غابت من جديد مع الاستبداد الملكي الذي رمى بها من جديد في سديمها الأصلي. وإذا كان ذلك غير مهم من الناحية الرمزية، فإنه من الناحية المادية غير قابل للوصف. فالنظام البصري للويس الرابع كان يكره الصحاري والخلوات العازلة. وبما أنه نظام متمدن فإنه لم يكن يقبل بغير الحدائق المنظمة والسهول غير المتوحشة. بيد أن الجبال البيضاء لن تلبث أن تعاود الظهور بثلوجها ووهادها في عصر الأنوار، سواء في الكتب أو في اللوحات. وباعتبار أن المقدس مرتبط منطقيا بانغلاق الفضاء، **فإن نزع الطابع القدسي عن العالم يمر ضرورة عبر فك انغلاق البصري**. إن هذا يعني أنسنة الفضاءات اللاإنسانية التي اعتُبِرت إلى ذلك الوقت لامرئية، وذلك بالعين وعبرها. لقد ابتكر عصر النهضة رؤية التفاصيل والرؤية العامة، إضافة إلى المنظور. أما عصر الأنوار فقد ابتكر الرؤى الدائرية والبانورامية، إضافة إلى البحر والجبل. هكذا انسحب **المُخيف** ليترك المكان **لروعة** المَجْلدات والعواصف والهضاب، أي لهذا اللامتناهي الذي جعل منه عمانويل كانط هدفا. كما أن الرومنسية قد فتحت للفضوليين مسارب الغابات

التي ظلت لحدّ ذلك الوقت موحشة. هكذا أصبحت أحواز فونتينبلو بفرنسا، في عصر عودة الملكية والأمبراطورية الثانية، أكبر ورشة للفن التشكيلي (والفوتوغرافي)، حيث سوف ينبثق الفن الحديث.

ما بعد المنظر الطبيعي

ثمة مأزق تعيشه الطبيعة ويعرفه تشخيصها وتمثيلها. فمستقبل الغابة غدا مقلقا، وكذلك أمر اللوحات. أعلينا أن نتساءل : هل سيتمكن المنظر الطبيعي من البقاء بعد انهيار الفن التشكيلي، أم : هل سيستطيع الفن التشكيلي البقاء بعد انمحاء وتحطيم المناظر الطبيعية؟ الإثنان معا، طبعا. لقد أصبح واقعا أن التوسع المدني، والخطوط ذات الضغط الكهربائي المرتفع، والطرق السيارة، والقطارات ذات السرعة الكبرى، التي كسرت الحواجز ومحت ثُنْياتنا وانطواءاتنا، والعزلة التي فرضتها المساكن الفردية، والإشهار والعقلنة الفلاحية، والسرعة، والسياحة، كل هذه الأشياء تطلبت فضاء ريفيا جديدا ونظرة حضرية جديدة. لقد شكل ذلك تغييرا في الديكور الجغرافي والذهني. فهل في اختفاء المنظر الطبيعي من التشكيل الطلائعي لبداية القرن (فبيكاسو تجاهله مطلقا ودائما) ما يعلن الانتقال من الطبيعة المحلية إلى البيئة التي تفيد منها مجتمعاتنا ذات الخدمات "النظيفة"؟ صحيح أن البطاقات البريدية تكلفت بذلك، وأنه أصبح من الصعب، بعد عام 1900، منافسة الوثيقة الفوتوغرافية في هذا المضمار، ومع ذلك فلدينا إحساس بأن "الكوارث" التشكيلية التي حدثت في بداية القرن كانت تؤثر، عبر سبْق متتابع وكلاسيكي للتشخيصي على الحدثي، إلى الخيبات البيئية لنهايته التشخيصية (فالتشكيليون، كما رأينا ذلك سابقا، لهم السبق دائما على الكتّاب وعلماء الاجتماع).
في الماضي تم رسم الجبال قبل أن يتم وصفها (وتم تسلّقها في القرن 18 لأن روسو كان يصفها). وعلى غرار أوغسطين بيرك الذي تحدث عن "الانتقال المناظري"، هذه اللحظة الفاصلة بين "المجتمعات التي تمتلك أريافا" و "المجتمعات التي تُمَنْظِر بلدها"، نرغب في اعتبار الإبداع الفني لحظة فاصلة بين الامتلاء السحري والنمذجة الآلية[6]. ف"الفن" يحتل في التاريخ العالمي حيزا صغيرا ومندحرا : إنه مجرد فاصل دقيق محلي وزائل بين مصر وأمريكا، أو إذا شئنا تصوير الأمر، فكما كانت باريس قبل الحرب، محبوسة بين زمن بُناة القلاع وجبهة السّين، كان العمل الفني تنهيدة ووقفة في مقطوعة موسيقية طويلة. إن هذا لا يعني أن إرادة الفن والمنظر قد تراجعت، بالعكس فهي أصبحت أقوى من أي وقت مضى، وفي مستوى كل حنين. وهنا تكمن نقطة ضعفها. ولكي يتم تنشيط أطرافهما واستعادة مجدهما يتطلب ذلك إرادة شامخة، ذلك أن الفن والمنظر

الطبيعي قد هجرا اليومي العادي والحساسية البصرية. لقد أصبحا مسألة برمجة واحتفال وتوجيه وتفتيش وتقنين. وغديا من اختصاص "رسامي المناظر الطبيعية" والمنشّطين ؛ بل من اختصاص مديرية تدبير التراب الوطني، ومديرية الحدائق الطبيعية، والمفوضية المكلفة بالفنون التشكيلية، وتلك المكلفة بالمحافظة على المواقع الأثرية، ووزارتي البيئة والثقافة. كان المنظر الطبيعي والفن فيما مضى يُعاشان أما الآن فقد أصبحا يُنشآن، كما لو كانا يخصان نفسيهما بحياة إضافية منظمة ومهمومة. إنها نهاية المتعة والعودة للحلول التقنية. فالمنظر الطبيعي لما بعد الحداثة، الذي أصبح مختصا بالمناطق الطبيعية المحروسة والفضاءات الخضراء، مُبْعَدا من مراكز حياتنا اليومية، والذي يخضع للتصوير والتنظير والتسييج، يشكل صدى خادعا "للثقافة التراثية". وبما أن إنتاجات العصر البصري تُعتبر غير صالحة لتأثيث بيوتنا وحدائقنا فإن الفن أيضا تم تخصيصه للتحف، باعتباره موضوع اهتمام بيئوي ومتطلّبا للسلطات نطلُّبا أكثر فأكثر قلقا. فكل شيء يتم بطريقة تُلزمنا بتجاوز النقص في الطبيعي في بيئتنا بطبيعة خارقة، وفي مرئيّنا بفن خارق وبالفن التّقاني techno-art.

النظرة الفنية جملة اعتراضية سرحة في ممارستنا للطبيعة. لا يتعلق الأمر بمدرسة باربيزون أو أفلام رونوار وإنما بأبعد من ذلك، أي بالعمل اليدوي والحركات الأساسية للألم والعلاج. فهو يرتبط بالفلاحة وبنمط مركب من الفضاء أنتجته في أوربا، ذي طابع تجزيئي ممزق ومضبوط مساحيا[7]. فلا إمكان لوجود الفن في سيبيريا والصحاري حيث تردع الرقابة الأحادية كل ممارسة متقطعة للتعبير التشخيصي التشكيلي. إنها مسألة مناخ وتحديد خرائطي، فالتلوينات تنبع من تعارض الفصول والثقافات والمراعي. إن الفنان كائن قروي، رجلاه في الوحل ويداه في العجين. فكل حرف التمثيل والتشخيص الموجودة لصيقة بالأرض وقبورها ونُصبها وأراضيها وبواديها. إن المدرسة الفرنسية أو الإيطالية أو الفلامانية. . الخ، تعني "البلد" الفرنسي والبلد الإيطالي والفلاماني. . . الخ. فالفن، كما هو شأن الروحانيات، دائما **محلي**، فهو يعبر في الغالب وبالضرورة عن عبقرية مكان يتبلور عبر نور معين، وعبر الألوان والنبرات والقيم اللمسية. كما أن العمل التشكيلي نفسه، الذي يلزم أن نسميه بالأحرى **رسما ريفيا** pictrural، جزء من "الأشغال اليومية". وفي ذلك يقول فان جوخ : "إن رمز القديس لوقا، قديس الفنانين التشكيليين عبارة عن ثور. وعلى المرء أن يكون صبورا كالثور إذا هو رغب في حرث الحقل الفني". لنتذكر أن دورر قد دشن رسم المنظر الطبيعي والتشكيل الزيتي معا. ولا يخفى أن زيت الكتان الخالص زيت نباتي ثقيل وحي، وهو حين يمزج بالراتنج يغدو ذا طابع دُهني شبيه بدهنية زيت الزيتون،

وثقيلا ثقل الفصول الفلاحية. بيد أن إنسان المدن الكبرى المستعجِل يكره صبر الفلاح على الحرث. فالسرعة تولّد الكسل.

ليس لنا أن نفاجأ إذا ما غدا عالم الغد "عالما بدون فلاحين" ومن ثمة "عالما بدون فن". فالبوادي والطلائع الفنية كانت ربما أكثر ترابطا مما نظنه. أما الآن فالمعلومات حاضرة في كل مكان، والحوامل لم تعد مادية، والسيارات أصبحت تنزلق، وكل شيء أصبح يمر في الشاشة الصغرى. إن فِلاحة بدون أرض، ولغة بلا كلمات، ونقدا بدون أوراق نقدية، وخليجا بلا غرين، كل هذا يجد في الصور التركيبية مكمله البصري. فالبصري الرقمي ذو طابع عالمي بحيث يصعب عليه أن يكون ذا روح قروية : فهو عالمي و "غير كوني". صحيح أن الحنين البيئي يسكن أعيننا مثلما يسكن عقولنا، لكن الجنس الوثائقي في السينما، بخاصيته الاستقصائية والمترددة، مشهور بكونه لا يملك سوقا، لذا فهو يُعَوَّض ب"الاستطلاع الواسع" السريع والمنكفئ على نفسه في التلفريون.

إن غفلتنا البصرية الجديدة تدين بالكثير للثورة في المواصلات السلكية واللاسلكية والنقل. فمع انمحاء المسافات اختفى الإحساس بالمدى الترابي ومعنى المعيش الواقعي والبرانية الخالصة. لقد غدا كل شيء قابلا للامتلاك بسرعة وبلا جهد. فالفن التشكيلي بطيء بينما المعلوميات سريعة. والعصر البصري يقصر الأزمنة، على اللوحة، براتنج اصطناعي فنيلي وأكريليكي، وهي ليست سوى ماء وألوان خاصة ومستعجلة. وهذا ما يريده عصر الشاشة، السائل والمرتحل، عصر الانتقال والمرور، المرتبط بقيم التيارات والموجات الرساميل والأصوات والأخبار والصور، حيث تغدو سرعةُ اضطراريةِ الأشياء الصلبة والمتماسكة سائلةً والخصائص ملساءَ ومسطحةً. فوسطنا التقني يجعل من نفسه عابرا للحدود مثله مثل الصور الهرتزية. إنه ينتج فنا عابرا للفنون. لقد نشأ "الفن" في أوربا كحد أقصى من التنوع في حدّ فضائي دانٍ، فيما نشأ "البصري" في أمريكا كحد أدنى من التنوع في حدّ أقصى فضائي. لهذا فوارول Warhol حيثما اتجه فهو في وطنه، مثله مثل ماريلين مونرو أو مجموعة حساء كامبيل. لكن لم يكن هذا حال أوزيريس أو الإلاهة أثينا أو بوذا أو فِشْنو. ربما كان هناك ترابط وثيق بين المحلية والخلود. أليست التعبيرات الفنية الأكثر خلودا هي تلك الأكثر تجذرا في تربة العصر الحجري الموجودة على ضفاف الأنهار والأودية والبحار؟ فأوزيريس لصيق بالنيل مثلما هي أثينا ببحر إيجة وفشنو بنهر الغانج. إن الفن الديني ينتمي بالضرورة لمنطقة معينة.

يمتلك "البصري" قدرة على التوسع لا تضاهى، لكن انتشاره في الحواضر لا يترك أثرا (فهو يمر بكل مكان، لكنه يمر فقط). كما أن انتشار السينما عبر التلفزيون يقابل

أمْركة الفضاء الأوربي. وإذا كان الفيلم الروائي والفيلم القصير ذوا طابع وطني و"طبيعي"، فإن الكليبّ و المسلسلات الميلودرامية soap قد فقدا كل خاصية جهوية.

لقد أقلعت الصورة الحاسوبية من المحسوس كما أقلع الحضري بأعضائه الاصطناعية من الأرض باتجاه السماء وكما أقلع القانون الثنائي العالمي من اللغات الطبيعية القديمة، التي كانت فيما مضى لهجات. ف"الفن العالمي" يجعلنا نسبح في الهواء في كل الاتجاهات ونحن في حضرته، وبهذا تغدو نظرتنا نظرة سائلة بدورها ومعلقة فوق الأرض. إنه يجري في المعارض وراء اللوحات "الحقيقية" كما يجري المواطن الغربي، صيفا وراء الشواطئ غير الملوثة والغابات التي لا تمطر فيها السماء الحامض باحثا عنها بين الأسواق الممتازة ومناطق الترفيه.

تنتصب الأصنام والأيقونة جهة الآلهة. أما لوحاتنا فإنها ذات علاقة بالقمح والزرع والاختمار وتتابع الفصول والنماء. والحال أن هذا الزمن الذي يسمى طبيعيا، زمن النضج الداخلي والتشكيلات الحرفية والحمل ذي التّسعة أشهر ليس طبيعيا بالصورة التي اعتقدناها. إن كل ذلك ليس قدرا. إنه فقط مرحلة في مسير التكنولوجيات الإحيائية ، وذلك هو حال زراعتنا وجغرافيتنا أيضا.

فكل وسط إرسالي، وكل زمن ومكان يحظى بالمرئي الذي يلائمه لا الذي يرغب فيه. إن ما نسميه "بصريا" هو مجموع الأشكال الجديدة التي تستلزمها الطرق السيارة والمرْكبات الفضائية وشاشة التحكم. ولنقاوم الرغبة في الحكم على الدائرة الوسائطية، والجماليات التي تتماشى معها، بمعايير الدائرة السابقة. فكل دائرة لها عينها وبياضاتها وآفاقها، ومن ثمة غنائيتها الخاصة.

إن النقاد الذين يحكمون على وارول أو بورن Buren كما يحكمون على تنطورى Tintoret أو ماتيس، تبعا للقواعد الموروثة عن عصر الكتابة graphosphère ؛ والهواة الذين ينتظرون من "البصري" المُتع والسكرات التي كان يوفرها لهم "الفن"، ربما يشبهون أجدادنا في القرن السابع عشر الذين لم يطيقوا رؤية جمال جبال الألب، هذا "السديم الذي يشذ" عن كل وصف" وجمال شواطئ بروطانيا. فأصحابنا المكتئبون هؤلاء، الذين لا يعيشون عصرهم والمنفيون من جناتهم الخضراء، لا يعرفون الاحتفاء بجمال الهوائيات والإعلانات الضوئية، وأبراج الأسلاك الكهربائية، وشارات التنبيه على الطرق السيارة، واللوحات الإشهارية، والضواحي على امتداد النظر، وأضواء النيون والإسمنت المسلح الاستبدالي. فلا أحد يكون معاصرا للعمران أو الزمن. ربما كنا نشاهد البصري اليوم بعيون فن الأمس. وربما كان اغترابنا وفقداننا للانجذاب وافتقادنا للطابع الفني هو قفا وِلادة لا تزال مكبوتة بضباب في الرؤية لا يقهر، ولادة من طبيعة مغايرة (تكنولوجيا

عالية) ومن فضاء آخر (فضاء وسائل الإرسال لا فضاء الأراضي، يحسب بالوحدات الزمنية لا بالمساحة)، بالجملة، ولادة عالم جديد. فنيويورك أو طوكيو وهما مزدانتان بأنوارهما تتطلبان نظرة جديدة وإيقاعا آخر للرؤية غير الربى التوسكانية في الأصيل. لكل دائرة بيئية أمجادها. فربما لأننا اعتدنا طويلا على لوحات رفائيل وأعمال ميكل أنجلو، لا نعرف بعد كيف نتأمل ونعجب، كما يلزم، بأعمال برويجل Bruegel ودورر ؛ أعني الفنانين من أمثال فيم فندرس وجان لوك غودار الذين يصورون على تخوم الصحراء، المتغيرات والشذرية والفضاءات الحضرية التفاعلية، أي آخر حالة تقنية وصلتها الطبيعية شمال الكوكب الأرضي.

الهوامش

1- **Alain Roger**, *Nus et paysages. Essais sur la fonction de l'art, Paris*, Aubier, 1978.
2- **Anne Cauquelin**, *L'Invention du paysage*, Paris, Plon, 1989.
3- **Svetlana Alpers**, *L'Art de dépeindre, la peinture hollandaise au 12e siècle*, Gallimard, 1983.
4- **Pascal Bonafoux**, *Les Peintres et l'autoportrait*, Genève, Skira, 1984.
5- **Augustin Berque**, *Médiance, de milieux en paysages*, Montpellier, G.I.P., Reclus, 1990; *Le Sauvage et l'artifice. Les japonais devant la nature*, Paris Gallimard, 1986.
6- **Michel Serres**, *Le Tiers-instruit*, Paris, François Bourin, 1991.

الفصل الرابع
العصور الثلاثة للبصر

أنا لا أرغب في الضياع في التفاصيل، لذا سأتحدث عن ثلاثة أقسام، ولنسمها ثلاثة عصور، تبدأ من نهضة الفنون إلى يومنا هذا، وكل واحد منها يتميز عن الآخر بميزة بيِّنة. . . .

ڤاسّاري

◆◆◆

إن القطائع الوسائطية الثلاث (الكتابة والطباعة والسمعي البصري) تفرز في زمن الصور ثلاث قارات متمايزة: الصنم والفن والبصر. ولكل منها قوانينها. وكل خلط بينها يؤدي إلى غموض لا جدوى منه.

◆◆◆

نقط الاستدلال الأولى

لن نهتم هنا سوى بالتسلسل الزمني لعمليات التحليل في حدها الأدنى والمختصرة إلى حدها الضروري.

إنها قنبلة موضوعة عند قدم المؤرخ بما أن كل تحقيب يجعل تلك القنبلة، بعديِا، في عنق عاشق الجمال. ما المنفعة من حرث البحر؟ هكذا يتساءل ذلك الذي احترف الغرق في بحر الجمال الذي لا ضفاف له، والذي لا تحتاج فيه متعته إلى بوصلة. بالرغم من ذلك فإن تمفصل التاريخ بوصفه مدة زمنية إلى مراحل متواضع عليها (ما قبل التاريخ، القرون الوسطى، الأزمنة الحديثة) قديمة قدم التاريخ بوصفه علما. لماذا إذن سينفلت زمن الصور من هذه القاعدة؟ لكن الاقتصار على تصريف زمن الفن إلى "ماقبل التاريخ" و"التاريخ الوسيط" و"الكلاسيكي" و"الحديث" و"المعاصر"، ناسخين التقسيم المدرسي، لا يبدو لنا ذا طابع علمي صارم. فتاريخ العين لا ينسخ تاريخ

المؤسسات والاقتصاد والتسلح، ولا "يتطابق" معها. فهي تملك الحق في زمنية خاصة وأكثر جذرية، حتى لو كان ذلك مقتصرا فقط على الغرب وحده.

ليس بإمكاننا الانفلات من الخلط الاستمراري الذي يَنْغمس فيه التّاريخ الرسمي للفن من دون أن نمنح لأنفسنا الإمكانات اللازمة لذلك. وتلك الإمكانات ذات طبيعة مفاهيمية، أي أساسا مصطلحية. فلكل وظيفة مختلفة تسمية مختلفة. والصورة التي لا تحمل الممارسة نفسها لا يمكنها أن تحمل الاسم نفسه. وبما أننا لا نرتاح للتصاوير البدائية إلا إذا نزعنا نظارات "الفن"، كذلك علينا نسيان لغة الجماليات إذا أردنا اكتشاف أصالة "البصري".

كل واحد حر" في استعمال معجمه، فقط عليه أن يحدد كلماته. هذا ما سعى إليه كتابنا : **درس في الوسائطية العامة*** وذلك بالتمييز المفصّل **للعصور الوسائطية** الثلاث. فهل تستطيع التقطيعات التي ندخلها في ممارسات الإنسان، تبعا لتطور تقنياته في الإرسال، أن توضح لنا مسير الصور؟ يبدو أن ذلك ممكن. لنميز في البدء ثلاثة مفاصل.

عصر الخطاب logosphère، ونعني به عصر الأصنام بالمعنى العام للكلمة (كما تعبر عنها الكلمة الإغريقية eidôlon – صورة). وهو يمتد من اختراع الكتابة إلى اختراع المطبعة. ويطابق **عصر الكتابة** graphosphère عصر الفن، الذي يمتد من المطبعة إلى التلفزيون بالألوان (التي تبدو لنا أكثر وجاهة من الصورة الفوتوغرافية أو السينما، كما نرى ذلك). أما عصر الشاشة vidéosphère فهو يقابل **عصر البصري** (تبعا للمصطلح المقترح من قبل سيرج داني). ونحن في صلبه الآن.

كل واحد من هذه العصور يرسم وسطا حياتيا وفكريا له ترابطاته الداخلية الضيقة ونظاما بيئيا للرؤية، ومن ثمة أفق انتظارٍ معين للنظر (إذ لا يُنتظر الشيء نفسه من تمثال لزيوس ، ومن صورة شخصية أوكليبٓ) ونحن نعرف أن لا واحد من هذه **العصور الوسائطية** يطرد الآخر، وكيف أنها تتناضد وتتداخل الواحد في الآخر. إنها هيمنات متتالية تتناوب على السطوة، وعوض البحث عن القطائع علينا البحث عن حدودٍ على الطريقة القديمة، كما كانت موجودة قبل نشأة الدولة-الأمة. إنها مناطق ختم وحواشي للتماسّ ومسيرات تسلسلية واسعة كانت تضم في الماضي قرونا ولا تشمل اليوم سوى بعض العقود من الزمن. وكما أن المطبعة لم تمحُ من ثقافتنا الأمثال والأقوال المأثورة الوسيطية، أي العمليات الذاكرية الخاصة بالمجتمعات الشفوية، كذلك لا يمنعنا التلفزيون من ارتياد متحف اللوفر (بل العكس) وقطاع التحف القديمة المصرية ليس موصدا أمام العين التي تشكلها الشاشة. لن نكرر ذلك، فليس ثمة من تقطيع لم يوجد في ما

مضى. فبدون ذلك لا يمكن لتلك العصور أن تتوالى وتترابط، وكل واحد مبذور في سابقه وإن لم يكن ذلك في المكان نفسه وبالحدة نفسها.

كل هذا لنقطع دابر اعتراض شائع. فبالفعل، كل واحد يتفحص النظرة عبر الأشكال التشكيلية وحدها سيلاحظ حتما بأن السلطة والمال يظلان قاتِلَيْ "الفن" منذ العصور القديمة. أليس ثمة جديد تحت الشمس؟ وسيكون علينا البرهنة على أن معمل الفنان الأمريكي ويرّول كان يوجد في ورشة رامبراندت (هذا المسيِّر الماهر الخبير بأمور الدعاية والعلاقات العامة والذي كان "يعشق التشكيل والحرية والمال")، وورشة المعلم في معمل الحرفي، حيث سيأتي الأسكندر الأكبر ليهب لأبيّل Apelle عشيقتَه. وأن تعقيدات المعاهدة التي تجمع سيكست الرابع مع رافائيل تضاهي معاهدة معامل رونو مع الفنان دوبوفي، وأن رعاية الآداب والفنون التي تقوم بها الشركات ليست أقل نفعا وضرورة مقارنة مع رعاية كايوس وكلينيوس، المدعمان للفنون في عهد القديس أوغسطين ؛ وأن مؤسسات الإحسان الأمريكية مضاهية في الكرم لبطليموسات الإسكندرية ؛ وأن سوق الفن قديم قدم الفن (وهو في الحقيقة سابق له). وبدون الهمّ الإشهاري للمحسنين وداعمي الفن في المدينة الإغريقية (حتى لا نتحدث عن لوران الرائع وفرانسوا الأول) كانت أثينا وديلف ستظلان أكمات ذات أحراش موحشة. إننا لن نفلت من حكمة هذه الأمم. وبما أن صانع الصور، في العالم الكاثوليكي، ومنذ ألف وخمس مائة سنة، يعتبر مانح العظمة للعظماء، فإن الأمر يتعلق فيما يخصّنا، بمعرفة ما إذا كان نفس نمط الأشخاص الذين عملوا بالتتالي على صنع مجد المسيح ومدينته، والأمير والبورجوازي الكبير جمّاعة التحف، ومؤسسة أوليفيتّي أو أوليفيتي شخصيا، لهم آثار الحضور والقوة نفسها.

* * *

علينا الربط بين هذه اللحظات في ترافلينغ خلفي واحد، لأنها تؤسس نفسها في التقدم نفسه ؛ هذا التقدم الذي يجمع بين السرعة التاريخية والتمدد الجغرافي.

إن الصنم باعتباره اختصارا للمثال الزمني، هو صورة زمن جامد وإغماءة أبدية وسفر عمودي في اللانهائي الجامد للإلاهي. إن الفن بطيء، غير أنه يُبين عن صور متحركة ويعرضها. أما بصريُّنا فهو في دوران قارّ، كما أنه عبارة عن إيقاع خالص مسكون بالسرعة.

إنه توسيع لمجالات التحرك. فالصنم محلي ومنتم لموطنه انتماء لا يتزعزع، ومنغرس في تربة عرقية معينة، بينما الفن غربي. إنه ريفي لكنه متحرك وله ملكة السفر (دورر

في إيطاليا، ليوناردو في فرنسا. . . الخ). أما البصري فهو عالمي (أي أنه رؤية عالمية)، لأنه منذور منذ الصنع إلى الذيوع عالميا.

لكل عصر لغته الأم. فالصنم تحدث الإغريقية، وتحدث الفن الإيطالية فيما تحدث البصري الأمريكية. في البدء كان اللاهوت ثم الجماليات، ثم الاقتصاد. وهذا مرآة لذاك.

* * *

على عكس المرحلتين اللتين تؤطران الغرب، يبدو الفن للتو" مخصوصا بالغرب. بيد أن هذا الأخير ليس كتلة متناغمة، والمجتمعات الغربية لم تدخل عصر الفن في الوقت نفسه. لقد دخلت إيطاليا في المقام الأول قبل هولندا، التي تبعتها في القرن السابع عشر، وهذه الأخيرة قبل فرنسا التي لم تدخله كلية إلا في القرن الثامن عشر، ومعها الترسانة الاجتماعية والتقنية القائلة "بالذوق". وستأتي ألمانيا لتمنح لهذا العصر بعد ذلك مباشرة أمجاده الفلسفية، بدءا من هذا المفهوم المبتكر المسمى جماليات (استطيقا) (فقد نشر بومغارتن **استطيقاه** سنة 1750). أما العالم السلافي والإغريقي فقد ظلّ طويلا وربما حتى اليوم، منتميا إلى عصر الأيقونات كما خلدته ونقحته الكنيسة واللاهوت الأرثودوكسيان. ففي فرنسا نفسها سنة 1953، حين أثار الرسم الذي قام به بيكاسو لستالين غداة وفاة القيصر الأحمر حفيظة الحركة الشيوعية، بدأ انبثاق جديد، عن طريق موسكو، للمقدس البيزنطي ألف سنة فيما بعد، أي عودة فجائية للعصر الأول في نهاية العصر الثاني. إنه اختلال زمني يُفسره إعادة تنشيط المواقف الأرثدوكسية وما قبل الفنية وما قبل الإنسانوية من طرف الأتوقراطية الشيوعية.

نظرة بانورامية (انظر الجدول)

يُشير المسار الطويل للصورة إلى نزوع نحو انخفاض المردودية الطاقية. وبتعبير يلائم الذهنية الجماعية، يَضمن المقطع "صنم" الانتقال من السحري إلى الديني. إنه مسار طويل، لن يخلق فيه ظهور المسيحية أي تغيير جذري، وهي مفارقة سنعود لتحليلها لاحقا. فالمعتقد الجديد قد تبنى خطاطات الرؤية التي سادت العالم القديم ودخل فيها (كما فعل ذلك بخصوص بنيات سلطته السياسية)، مع رفضها نظريا. هكذا ظلت الصورة في تركيبتها القديمة والمسيحية بشروحاتها ورمزيتها صورة وثنية جديدة، بل صورة رومانية عتيقة.

لقد ضمن الفن الانتقال من **اللاهوتي إلى التاريخي**، أو إذا شئنا، من الإلاهي إلى الإنساني باعتباره مركزا مرجعيا. أما "البصري" فيضمن الانتقال من الشخص المحدد إلى

المحيط الشامل، أو من الكائن إلى الوسط. ويمكننا القول، بتعابير ليفي ستراوس، بأن البصري تشكيل ذو "سُنَن" يأخذ مادته الخام من فتات الأساطير السالفة، أما الفن فله تشكيل "ذو أساطير" (عدد محدود من الحكايات الجماعية)، بينما الوثنية لها تشكيل ذو "رسالة" (بالمعنى المادي للفظ). يتعلق الأمر إذن بثيوقراطيا (حكم إلاهي) وأندروقراطيا (حكم إنساني) وتكنوقراطيا (حكم تكنولوجي) : فكل عصر عبارة عن تنظيم تراتبي للمدينة ولمرتبة وحظوة صانع الصور ؛ ذلك أن التأثير النابع من فوق (الإيمان) ومن الداخل (العبقرية) أو من الخارج (الإشهار) ليس هو نفسه. فالوثن ذو جلال والفن جاد والبصري ساخر. فما يتوقعه الناس من **التوسط** (العصر الأول) **والوهم** (العصر الثاني) **والتجريب** (العصر الثالث) ليس هو الأثر نفسه. إن الأمر يبدو كما لو كان ارتخاءً تدريجيا للمتفرج، وانفلاتا تدريجيا لصانعي الصورة من التزامهم، بما أنهم مطالبون منذ البدء بالاحتفال والتمجيد والبناء، ثم الملاحظة والابتكار وأخيرا الفضح والمداورة. ولأن الوثن مأساوي فإنه تأليهي، أما العمل الفني فهو مؤسس، بيْنما البحث مهم لأنه إعلامي . يرمي الأول إلى التعبير عن الأبدية، فيما يرمي الثاني إلى ربح الخلود، أما الثالث فإلى التحول إلى حدث. ومن ثمة تنبع الزمنيات الثلاثة لصناعة الصورة : **التكرار** (عبر الناموس أو النموذج الأصلي) **والتقليد** (عبر النموذج والتعليم)، **والتجديد** (عبر القطيعة أو الفضيحة). وهذا هو ما يلائم هنا **موضوع العبادة**، وهناك موضوع المتعة، وهنالك **موضوع الدهشة** أو الترفيه.

ففي العصر الأول، لم يكن الصنم مسألة جمالية وإنما دينية، له رهانات ذات طابع سياسي مباشر. وفي العصر الثاني حصل الفن على استقلاله الذاتي بالنظر إلى الدين، مع بقائه تابعا للسلطة السياسية. إنها مسألة "ذوق". وفي العصر الثالث تقرر الدائرة الاقتصادية لوحدها في قيمة وتوزيع الصورة إذ المسألة مسألة **قدرة شرائية**. ولأنني هاوٍ للثقافة المسيحية، فبإمكاني اليوم، ومن دون أن أغادر أوربا الصغيرة، التوصل إلى قارات الصورة الثلاث هذه، لكن عبر تغيير زاد سفري كل مرة : من كتاب القداس، إلى الدليل الأزرق ودفتر الشيكات.

لكل مرحلة نمط تنظيمها المهني. فقد كان لصانعي الصور الوسيطيين **هيئاتهم الحرفية**، وللفنانين **أكاديميتهم**، وللإشهاريين **شبكتهم** المتخصصة. لم يملك **الحرفي** مكانا مستقلا للعمل (إلا في روما). فمكتب مصور المنمنمات كان تابعا للدير أو الجامعة، وكان المزخرف يشتغل على جدارياته مباشرة في الجامعة أو القصر. أما **الفنان** فيشتغل في معمله الخاص. هذا فيما يعمل رئيس **المقاولة** في مصنعه ويرتبط بزبائنه بالفاكس أو الحاسوب. وقد قال الفنان الأمريكي وارّول : "إن إتقان إدارة الصفقات هو

التصوير له. . .	في عصر الخطاب (بعد الكتابة) نظام الصنم الحضور (المتعالي) الصورة رائية	في عصر الكتابة (بعد الطباعة) نظام الفن التمثيل (الوهمي) الصورة مرئية	في عصر الشاشة (بعد السمعي البصري) نظام البصري التخيل (الرقمي) الصورة مشاهدة
مبدأ فعاليته (أو علاقته بالوجود)	حي الصورة كيان	مادي الصورة شيء	افتراضي الصورة إدراك
المرجع الحاسم (مصدر السلطة)	الخارق (الله)	الواقعي (الطبيعة)	الإنجازي (الآلة)
مصدر النور	روحاني (من الداخل)	شمسي (من الخارج)	كهربائي (من الداخل)
الهدف والتوقع. . .	الحماية (والخلاص) الصورة آسرة	المتعة (والحظوة) الصورة فاتنة	الإخبار (واللعب) الصورة لاقطة
السياق التاريخي	من السحر إلى الديني (الزمن الدائري)	من الديني إلى التاريخي (الزمن الخطي)	من التاريخي إلى التقني (الزمن الدقيق)
الأخلاقيات	خارجية (وجهة لاهوتية سياسية)	داخلية (الإدارة المستقلة)	محيطة (تدبير تقني اقتصادي)
نموذج ومعيار العمل	أحتفي (بقوة معينة)انطلاقا من الكتابات المقدسة (الناموس)	أبتكر (عملا) تبعا للقديم (النموذج)	أنتج (حدثا) انطلاقا من نفسي (النمط)
الأفق الزمني (والسّناد)	الأبدية (التكرار) صلب (الخشب أو الحجر)	الخلود (التراث) مِطواع (القماش)	أخبار الساعة (التجديد) غير مادي (الشاشة)
نمط الإسناد التخصصي	جماعي = مجهولية (من الساحر إلى الحرفي)	شخصي = توقيع (من الفنان إلى العبقري)	فرجوي = تميّز شعار بصري، علامة (من المقاول إلى المقاولة)

الصانعون منظمون في. . .	طبقة الإكليريكيين - تعاضدية مهنية	أكاديمية - مدرسة	شبكة - مهنة
موضوع التعبد	القديس (أحميكم)	الجميل (أنال إعجابكم)	الجديد (أثير دهشتكم)
محفل الحُكم	1) خوري : الأمبراطور 2) إكليروسي : الأديرة والكنائس 3) بنالي : القصر	1) ملكي : الأكاديمية (1750-1500) 2) بورجوازيية = الصالون +النقد + الرواق 1968	وسائل الاتصال / المتحف / السوق (الفنون التشكيلية) الإشهار (السمعي البصري)
القارة المصدر والمدينة الممرّ	آسيا = بيزنطة (فيما بين ما قبل التاريخ وعصر المسيحية)	أوربا - فلورنسا (بين عصر المسيحية والحداثة)	أمريكا - نيويورك (بين العصر الحديث وما بعد الحديث)
نمط التراكم	عمومي : الخزينة	خصوصي : المجموعة الشخصية	خصوصي / عمومي : النسخ
الهالة	جماهيرية (محرّكة)	كآبة (محركة)	لهْوية (تنشيطية)
المنزع المرضى	الرُّهاب	الهوس	الفُصام
منحى الرؤية	عبر الصورة العرافة تتنقل	أكثر من الصورة الرؤية تتأمل	الصورة فحسب المشاهدة تضبط وتتحكم
العلاقات المتبادلة		الصراع الشخصي	المنافسة (الاقتصادية)

أكثر الفنون جاذبية وفتنة". كان المطلوب من الفاعل الأول أن يكون أمينا، أي أن يكون ناسخا، ومن الثاني أن يكون **مُلْهَما**، أي أن ينتج عملا خلاقا. ومن الثالث أن يكون مبادرا، أي أن يكون عمله الإذاعة والنشر، إذ أن هامش فاعليته أكبر. فنحن لا ننتظر منه بالضرورة موضوعا زخما أو إنتاجات ثقيلة، وإضافة لذلك فإنه يتمتع بالطابع اللامادي العام للحوامل. كان المصوّر الوسيطي ينحت الحجر أو الخشب، وكان الفنان يشتغل عادة على القماش المثبت على إطار خشبي، أما البصري فإنه يُصنع بدون لمس أي بواسطة الإلكترونات.

لكل مهنة مختلفةٍ رمزها المختلف. فقد كانت **الهالة والشعاع** رمز إنسان الصنم، الذي كان خاضعا خضوعا مزدوجا لوصاية اللاهوت والعناية الإلاهية. وكانت **المرآة والبركار** رمزين لمايسترو عصر النهضة، الذي كان مرتبطا ارتباطا وثيقا بالسفريات والهندسة، أي بالغرفة المعتمة والمنظور. وقد قال ليوناردو بهذا الصدد : "المرآة معلمة الرسامين". أما رمز "محترفي" البصري فهو **اللصاق والمقص** (أو القص واللصق المعلوماتيان)، وعليهم ليس فقط الاستشهاد واللصق والإرجاء وتغيير الاتجاه، والتقليب، شرط القيام بذلك بسرعة كما يقوم بذلك كل النّاس، ومن ثمة جعل الحجم والقيمة في متناول الجميع، وكلما أمكن ذلك. كما أن واروّل قد قال : "لماذا يظن الناس أن الفنانين أشخاص من نوع خاص؟ إنهم فقط يقومون بعمل مغاير".

هكذا، فإن الصورة الاصطناعية قد مرت، في العقل الغربي، بثلاثة أنماط مختلفة : **الحضور** ("القديس الحاضر في تمثاله") ؛ التمثيل représentation ؛ **والتظاهر والتمويه** Simulation (بالمعنى العلمي للكلمة). فالصورة المدرَكة قد مارست وظيفة الوساطة بثلاثة جوامع متتابعة : الخارق أو ما فوق الطبيعي، **الطبيعة والافتراضي**virtuel. كما أنها اقترحت ثلاث وضعيات عاطفية : فالصنم يتطلب **الرهبة**، فيما يتطلب الفن الحب ؛ أما البصري فيستدعي **المصلحة**. المرحلة الأولى تابعة **للنمط الأصلي**، والثانية ينتظمها النموذج prototype، أما الثالثة فتنظم **قوالبها الجاهزة** الخاصة بها. وهنا لا يتم تصريف صفات ميتافيزيقية أو سيكولوجية بعين أبدية، وإنما عوالم فكرية واجتماعية. فكل عصر للصورة مقابل لهيكلةٍ كيفيةٍ للعالم المعيش. قل لي ما تراه أقول لك علّة عيشك وطريقة تفكيرك.

الإشارة والأيقونة والرمز

من الناحية المفاهيمية، يتقاطع تتابع "العصور" جزئيا مع التقسيم الذي أقامه المنطقي الأمريكي شارل ساندرس بورس بين **الإشارة والأيقونة** والرمز في علاقتها

مع الموضوع. لنذكر باختصار وتبسيط شديد هذه الطرق الثلاثة في التواصل مع الآخرين. **فالإشارة** جزء من الموضوع أو هي مجاورة له، إنها الجزء من الكل أو هي تأخذ مأخذ الكل. إن رُفات قديس ما بهذا المعنى إشارة : فعظم القديس الموجود في لحده **هو** هو القديس. كما أن أمارة المشي على الرمل هي الخطوة، و دخان النار البعيدة إشارة لها. أما الأيقونة، فهي **تشابه** الموضوع من دون أن تكون منه. إنها ليست اعتباطية وإنما محفزة بتطابق في الحجم والشكل. فنحن نتعرف على القديس من خلال صورته الشخصية، لكن هذه الصورة تنضاف إلى عالم القداسة، وليست معطاة معه. إنها عمل فني. بينما الرمز لا علاقة تناظرية بينه وبين الموضوع وإنما هو اصطلاحي ؛ وبما أنه اعتباطي بالعلاقة معه فإنه يُفَك بواسطة شفرة أو سَنَن. ذلك هو أمْر لفظ : "أزرق" بالعلاقة مع اللون الأزرق. إن هذه التمايزات المعاصرة، الصالحة صلاحية كبرى لتحليلنا ليس بها من خلل سوى أنها تتداخل مع سجل أقدم وأكثر مصداقية. فالأيقونة الأرثودوكسية مثلا "إشارية" بالنظر إلى خصائصها الإعجازية (لقد كان المتسولون في روسيا يضعون الأيقونات قلادات في أعناقهم ويجعلون منها تمائم). كما أن أولوية التماثيل على التشكيل لدى القدماء يعبر عن قربها من الإشارة، أي من مادية الأجسام. فالحجم والقالب والأبعاد الثلاثة كانت قولبة وظلا خالصا. وفي الطرف الآخر يؤكد غياب التماثيل من النحت الحديث إرادة في اتباع النظام الخالص الأكثر تجريدية ورمزية.

الصورةُ الإشارةُ فاتنة. فهي تكاد تدعو إلى المداعبة واللمس. وهي ذات قيمة سحرية. أما الصورة الأيقونة فهي مدعاة للمتعة، وهي ذات قيمة فنية. بينما الصورة الرمز تتطلب مسافة معينة، ولها **قيمة اجتماعية**، باعتبارها علامة على وضعية مّا أو سمة انتماء معين. فالأولى مذهلة والثانية تتأمل نفسها والثالثة فقط محترمة لأنها تُرى في ذاتها ومن أجل ذاتها.

ما وراء المرئي في نظام "الصنم" هو معياره وعلة وجوده. والصورة، التي تمتح منه كل **هالتها القدسية**، تغدو تمجيدا لما يتجاوزها. وفي نظام "الفن" يكون ما وراء التمثيل هو العالم الطبيعي، فلكل واحد **هالته** والمجد مشترك. أما في نظام "البصري" فالصورة تغدو مرجع نفسها، والمجد كله حكر عليها.

إن طبقات الصورة الثلاثة هذه لا تعيّن طبائع موضوعات وإنما أنماط امتلاك بالبصر. وإذا ما نحن رغبنا ولو على سبيل اللعب أن نجعل منها "لحظات" بالمعنى الهيجيلي، فعلينا ألا ننسى أننا معاصرون لتلك الطبقات الثلاث جميعها وأننا نحملها في ذاكرتنا التكوينية. وإذا كانت الجسور لم تُقمع بعدُ بين الحيوان والإنسان، وبين

"الـقُـنزعة وريش القنزعة وبين الظفر والسيف وانحناءات الحمامة والحفلة الراقصة القروية" (كما يقـول لوروا غوران)، فإنها ليست أقل انقطاعا اليوم بين صـورة الأمـس وصـورة اليوم. إن حياتنا اليـومـية تغيـر إيقـاع درجات المرئي، ونحن نبدّل من نظرتنا كما نغير سرعة سياراتنا. وبمـا أن الصنـم ينـبـع من الطبقات الأكثر إيغالا في النفسية الإنسانية فإنه ربما هو الذي سيـثـيرنا بشكـل أخطر، لأن استثارته تلك أكثر لاوعيا. وكـمـا أن الفن الحديث، يملكُ، مثله مـثل الروح الأفلاطونية، حياته السابقة في مصر وآشـوريا فإن عيننا أيضا لها حياتها السابقة في المكبوت الكبير لسـحـر الصّيد. ولأننا نملك مخ وجمجمة الإنسـان الأول نفسـها فـإن هذا الأخير يفهمنا أكثر مما نفهمه نحن. إنه يحس ويتنفـس فيـنا بالـرغم من أن ذكاءه يفلت من إدراكنا. فصورة رئيـس الجمـهـورية المؤطرة المعلقة في مكتب رئيس الشرطة تلعب الدّور نفـسه الذي لعبته صورة إيزيس في القاعة المعمَّدة لمعبد إيدفو، وهو الدور الذي تجـاوز مجـرد كونه إشاريا أوتزيينـيا. إن إيزيس ماثل هناك مثله مثل الرئيس، شخصيا، وهما ينظران ويراقبان ما يتم ويقال في حضرتهما. كما أنهما يمنعان من يقفون تحتهما أو جنبهما سواء كانوا رهبانا أو موظفين من فعل أو قول أي شيء. فهـذه الصور تحدد ممالك معينة وتمارس على من يوجد بها عنفا رمزيا، مبيحة لهم تحـويل هــذا "العنف الرمزي" وممارسته على مرؤوسيهـم. والانفلات من وصاية إيزيس أو الرئيس يتطلب تحويل أو بتر تمثيلاتـهـا المصـورة، أو الإجابة عن الامتلاك الرمزي بالعنف المادي، وهو ما قام به الأقباط المسيـحيـون حين حطموا في وسط مصر منحوتات الآلهة الفرعونية قصد تحويل معابدها إلى كـنـائس، وقد مطرقوا بالأساس عيونها وأيديـها وأرجلـها باعـتـبـارهـا أعضاء الحياة. وهو أيضـا ما يقوم به، بالطـريقـة الأكـثر لباقة تبعا للطابع المتغير لـلصـور الرسـمية، موظفـونـا الرسميون، وذلك بتغيير الصورة المعلقة على الجدار عند حلول الانتخابات الرئـاسـية الجديدة.

لا تكتفي العصور الثلاثة بالتداخل، بل إنه من الثابت أن يحيا العصر الأخير شبح العصر الأول. إنه السحر الذي تمارسه العالية على السافلة : فالتواصل الذهني (بالجسد والحركات والإشارات) قد سبق، في العموم والخصوص، التواصل الرمزي (كما سبق اللامباشرُ المباشر، والأثر العاطفي المفهوم، والإشارةُ الرمزَ). ولا تفوُّق لأي كيفية نظر على كيفية أخرى لمجرد أنها لاحقة عليها، بل لا تنفي إحداها الأخرى. فالصنم لـيس الدرجة الصفر للصورة وإنما اسم تفضيلها. ومن ثم ينبع حنينـنـا. **إن الطابع الرَّجعي** للتقـدم ليس أقل بيانا في حياة الأشكال منه في حياة المجتمعـات. و"الاندحار الطويل للأمية" **يثير العودة التعويضية للمسكوت عنه البدائي، كما رأينا ذلك أخيرا في التشكيل**

مع اللصق والحك" والكشط، والآلية، والدريبّنغ، والفن الجسدي (البودي آرت) والغرافيتي، والخربشات والقذف. يمر بنا "الفن" الإغريقي الروماني من الإشارة إلى الأيقونة. ويمررنا الفن الحديث من الأيقونة إلى الرمز. أما في عصر "البصري"، فإن حلقة الفن المعاصر تنقلب لتعود من الكل الرمزي إلى البحث اليائس عن الإشارة. لذا تسود المواد الموحلة، والزفت والرمل والطباشير والفحم. وذلك بعد كانداسكي، ودوبيفي ونسيجياته، وبعد كالدر، وسيغال ولوحاته عن الجسد العاري المنسوخ بدقة (الشبيه بالدمى الشمعية التي كانت تمثل القضاة والحكام الرومان وملوك عصر النهضة). ها قد تمت استعادة الجسد من جديد.

في عالم يمارس الفعل عن بُعد ويبتكر النماذج المجردة، تضمن المتعة المادية بالإشارة إعادة التوازن شبه الطبي لأجسادنا ذات الأعضاء الاصطناعية، وذلك بعودة عالية للمحسوس الخالص والملموس شبه الشمسي. وغدا تداعي الصور "بلا نظام أو انتظام" علاجا نفسيّا اجتماعيا، ضروريا ضرورة الألعاب في مجتمع الجدّية. إنه انقلاب العقلانية الاقتصادية، وشاهدٌ على سيادة النفعي. فكما لاحظ ذلك جان بودريار ودانييل بونيو، "يبيِّض" الفن الحديث الرأسمال والحسابات. إنه مفتون لا بالمَلِك وإنما برجل الأعمال. لذا يُكَفِّر الكلُّ الوظيفي في مجتمعنا عن نفسه، غاليا، بالتبذير الكمالي المجاني والاحتفالي لسوق فني لن يكون، من ثم، "مجنونا" إلا بشكل أولي. فسوق الفن المعاصر أو البيع بالمزاد في متاجر سوثبايز Sothby's . هما في الآن نفسه يوم أحد المصرفي وشبقية الذهني وجنون المتعقلين وهوى اللامبالين. لاتكملة للروح وإنما تكملة للجسد.

لقد شهدنا مخاطر العودة المعاصرة للقيم العادية الفيزيقية للأوّلي والأساسي (دهون ولِبْديات بويز Beuys مثلا). والنزعة البدائية الجديدة، المحرومة من الحيويات الرمزية التي كانت تمنح الإشعاع للصور المقدسة، تبحث الآن عن تربيع الدائرة، أي عن التواصل في غيبة المجموعة البشرية. ليس ثمة من جسد خام يتكلم لوحده : فمناجاة النفس الموجهة كغمزة للإشارة الخالصة، مهما كانت مضحكة أو نبيهة، تشبهُ الصمت الجنائزي.

الكتابة في البدء

ظلت الصورة تُعتبر كتابة حتى الظهور الحديث (منذ أربعة آلاف سنة) للطرائق الأولى للتسجيل الخطي للأصوات. لقد كان ذلك عبارة عن رمزية كونية وفكرية في الآن نفسه، ذات طابع شعائري عال ومرتبطة تأكيدا بملفوظات كلامية. تمتد هذه المرحلة من الرسوم الدلالية الأولى على أشلاء العظام حتى الكتابة التصويرية والأسطورية (باعتبارها بناءات متعددة الأبعاد وإشعاعية). وقد ظل ابتكار الخط trait آنذاك تابعا

لإنتاج الخبر (باعتباره تذكيرا نافعا وتعدادا حسابيا وإشارة تقنية). لنتذكر مكتسبات علم الإحاثة. فإرسال المعنى وتناقله، حين لا يكتفي بالإشارات والحركات، يملك الاختيار بين الصوتي والمكتوب (وهو ما يشير للزوج : وجه/ يد). والإنسان ينطق بالأصوات ويخط الخطوط، وهما عمليتان متكاملتان بالتأكيد. إنها تتجاوز كونها مجرد دلائل signaux كما لدى الحيوان وإنما علامات. فالكتابة الهجائية لم يخلقها الدماغ من عدم، إنها نابعة من تلك الخطية الملتسبة التي تفسر المعنى المزدوج لفعل graphein في الإغريقية (رسَم وكتب). بالمقابل مع ظهور الكتابة التي حملت على عاتقها معظم التواصل النفعي، خفَّ حمل الصورة التي أصبحت، من ثمة، مهيأة للقيام بالوظائف التعبيرية والتمثيلية، ومنفتحة على المشابهة. لنلخِّص ولو بإجحاف : الصورة أمُّ العلامة، بيد أن ولادة العلامة مكنت الصورة من أن تعيش حياة الرشد بالكامل، منفصلة عن الكلام ومتخففة من أعبائها المتبذلة المتمثلة في التواصل.

وبما أن رسوم العصر الحجري القديم تعود إلى تركيبة دالة مُسنَّنة كلية (ونحن نجهل مفاتيح فكها) فإن هذا الانفكاك الوسائطي على عتبة عصر الخطاب يعيّن ولادة "فنوننا التشكيلية". وإذا كانت الآثار الأولى للكتابة قد ظهرت في أواسط الألف الرابعة قبل الميلاد في بلاد الرافدين، فإن الحروف الهجائية الصائتة الأولى، أي الفينيقية تعود إلى حوالي 1300 قبل الميلاد، والحروف الهجائية ذات الصوامت، أي الإغريقية، تعود للقرن السابع تقريبا. وإذن فإن بلاد الإغريق، بين القرن 12 والقرن 8 قبل الميلاد كانت تجهل الكتابة والتشخيص التشكيلي. وبخروجها من هذا النفق اكتشفت الاثنين معا. كل شيء يبدو إذن كما لو أن تجريدية الرمز المكتوب قد حررت الوظيفة التشكيلية للصورة، من حيث هي وظيفة تنافسية ومكملة للأداة اللغوية.

أما الدليل بالتضاد فتقدمه لنا وضعية الصور في الحضارات الشفوية. فالصور كانت فيها تشغل وظيفة العَلامات. فهذه الصور الدّالة ليست تمثيلية وإنما تقوم بالتعيين والإشارة. وتشهد على ذلك الثقافة الما قبل كولمبية للمكسيك التي كانت تقريبا محرومة من الكتابة، والتي كانت تتواصل عبر الصورة (بما أن الكتابة التصويرية كانت هي وسائط المحفوظات الشفوية). تشهد على ذلك أيضا المنحوتات الزنجية والأقيانوسية الأكثر زخرفية. إن الأعمال التشخيصية "للبدائيين" هي أبعد ما يكون عن محاكاة المظاهر، فهي أدوات للمعنى. وهي لذلك أصلح لفك الرموز منها للتأمل. ففي عالم لا أرشيف له تُعد كل الأدوات صالحة لأن تكون حوامل للذاكرة، من مطرة الكرنيب إلى القبقاب الخشبي الذي ينتعله راعي الماعز. فالمَقصد الجمالي لا ينفصل هنا عن المقصد السحري والإيديولوجي. والأطفال يتعلمون صناعتها كما نتعلم نحن القراءة

والكتابة. وبالضبط لدى الشعوب التي لا تملك كتابة يمكننا الحديث، بصرامة، عن لغة تشكيلية. فالسَّنَن يلتهم لديها الشكل، والعام يلتهم الخاص، حتى لو استطعنا دائما تحويل هذه الأدوات الاستعمالية العرفية والمضبوطة بدقة، كي تخدم غايات جمالية، وبالأخص غاياتنا الجمالية نحن. فالمفارقة تكمن في أن رفض الطبيعية الوصفية -أي لعبة الخطوط والمساحات الخالصة- يجعل من هذه الصور أكثر قرابة لنا. إن تجريديتها تبدو لنا قمة الأسلوب حين تكون تلك التجريدية نفيا له، باعتبارها منتوجات مطابقة لحاجات الإنسان وقابلة للتبادل وشعائرية وتنبع من قاعدة الحياة الاجتماعية. والمنحوتات على الخشب التي تنتجها شعوب الفانغ والبانوبي عبارة عن أشكال قصوى للنزعة الثقافية، وهي تنسجم مع منزعنا الثقافي الذي ينعكس فيها بمتعة. هكذا نرى مثقفية الاستنفاد (أو نهاية الدورة)، أي مثقفيتنا، ترتد عبر مثقفية الضرورة، أي مثقفيتهم، ساعية إلى النهْل منها.

وبما أن الصنم صورة الأبدية فهو محافظ[1]. وسواء خضع لأقانيم لاهوتية كالأيقونة البيزنطية أو لشعائر اجتماعية كالمنحوتة الإفريقية فإنه يَرهَب التجديد. فالإكراهات المتعلقة بالفاعلية تجعله كذلك. وإذا كان الفنان مبتكرا ومجددا للتراث فإن صانع الأصنام ليس "مبدعا". إنه منتج بدون سوق يكون فيه الزبون هو السيد، وحيث يأخذ الضغط الاجتماعي المستبطَن شكل الرغبة اللاواعية. فهو ليس له ما يبحث عنه، إذ كل شيء موجود سلفا. إن التصوير يدور هنا في حلقة مفرغة ونسقٍ مغلق على المستوى الشكلي كما على المستوى الأساطيري، ماتحا من لائحة من الموضوعات المحدودة والمحددة سلفا. وبما أن الأمر يتعلق بمصلحة عمومية وجماعية موجهة إلى مجموعة بشرية معينة، مضمونة من قِبلها ومنظمةٍ بدقة، فإن التصوير يبدو لنا بمظهر "الفن الرسمي". وهو المظهر اللصيق بكل فن ديني بالمعنى القوي للكلمة ؛ هذا إذا كان مفهوم الرسمية أو بالعكس الحرية الفنية، ذا معنى في عالم لا يميز بين نظام الكون ونظام الإنسان.

عصر الأصنام

إذا كان الغرب الأخلاقي يهوديا مسيحيا فالغرب المتخيّل هلّيني مسيحي (إذ أن اللاهوت الكاثوليكي للصورة يهمل كلّية العهد القديم من التوراة). فقد خلّصت المسيحية الصورة من الليل التوحيدي الكبير باللغة الإغريقية لا اللاتينية، وذلك قبل الانشقاق الأورثودكسي بزمن طويل. وفي تقارير المجامع الدينية كانت كلمة "eikôn" (أيقونة) تترجم بـ"imago" (صورة). و "eikôn" مشتقة من "eidôlon" (المثال، التمثال) الذي له نفس جذر كلمة "eidos" (الفكرة، المثَل). إن الأيقونة ليست صورة مشابهة

وإنما صورة إلاهية وتجلّيا، وصورة شعائرية لا تكمن قيمتها في شكلها المرئي الخاص وإنما في الطابع التأليهي لرؤيتها، أي في أثرها[2]. لماذا نفضّل مصطلح الصنم على مصطلح الأيقونة؟ لأنه أقدم وذو مدى أعم. فهو كفيل بأن يشمل الإلاهي المسيحي من دون أن يُختزل فيه. فالصنم بالمعنى الإغريقي الضيق يعني، تاريخيا، "الغِمْد الأسطواني أو الرباعي الأبعاد" أو التمثال ما قبل الهلّيني، السابق على التمثال المسمى التمثال المتاهي. لكننا نجمع في هذا المصطلح، بالمعنى العام، مجموع الصور **الفعالة بصفة مباشرة** (على الأقل بخصوص المشاهدين الغارقين في تقليد إيماني معين)، حين يتجاوز البصر المادية المرئية للموضوع.

إن عصر الأصنام، الذي يوجب على الغرب تحمل مسؤوليته باعتباره عصره، يجهل، لذلك، القطيعة بين الوثنية والمسيحية. إنه الأساس الأصلي للصور، والقاعدة الغائرة للهرم الذي شكل "الفن" قمته الظاهرة من وقت قريب. فما يمثله علم الإحاثة لتاريخ المجتمعات، أو المحيط الهادي لجزر توفالو، تمثله الألفيات الجامدة للتصوير بالنسبة للمطاف القصير المسمى "تاريخ الفن". وبإمكاننا مدّ هذه الفرشة الأصلية للتمثيلات الأورينياسية حتى فجر الكواتروشنتو (القرن الرابع عشر) إذا ما أخذنا هنا بالاعتبارالقطيعة التي جاءت بها الكتابة. فهذه الأخيرة قد اختصرت (من 30 ألف سنة إلى 3 آلاف سنة قبل الميلاد) المرحلة السحرية الدينية للصنم (المنحوت والمرسوم) في الثقافات ذات الطابع التاريخي التي احتفظنا لها بوثائق مكتوبة، أعني الإمبراطورية المصرية الأولى، والعائلات الملكية الأولى لبلاد الرافدين.

لا يستعمل الوسائطي نفس المعايير التي يستعملها المؤرخ. فهو من الناحية الوجودية لا يرى أي قطيعة أساسية بين الأُقْصُر والبارثينون والكنائس الكبرى. والتماثيل الرومانية المزينة بالذهب والأحجار الكريمة كانت تلمع كالتماثيل المصنوعة من الذهب والعاج التي عرفتها بلاد الإغريق القديمة. وبإمكان عين متفرّج عمره بضع آلاف من السنين أن تمشط بشكل عادي وبدون دهشة مغالية، البرقشة نفسها التي تغلف ذاك الصلصال الرملي وذاك الرخام والمرمر بمعطف دافئ من الحياة (لا علاقة له بالبياض البارد الذي لقعها به الحاضر). لقد كان لتلك الأصنام تجسُّد ولمعان الجسم، لأنها كانت كلها فاعلة ومتكلمة. وكانت رؤيتها تستثير فقط المُخَيْخ الأيسر من الجمجمة. فممارسات البصر لا تجد مكانا لها في الروزنامة الزمنية. إنها تتجاوز السنة الصفر للميلاد مثلها مثل "العصر الوسيط" (وهو مصطلح أنكره مؤرخون محترمون كلوغوف Le Goff مثلا أو أرماندو سابوري بخصوص إيطاليا). ونحن نعلم أنه عدا السبق المهم الذي ناله المصحف codex على الرّق volumen فإن الممارسات القرائية (السمعية، والأذكارية

والنصف عمومية) ومعها الثقافة النصية لم تعرف هي أيضا من تغيير يُذكر بين العصر القديم الأخير وبداية عصر النهضة. هل يمكننا سحب هذا الأمر على الثقافة البصرية، ووضع الصورة الوثنية في نفس خط الصورة المسيحية التي ادعت أنها غريمها بل نقيضها الصارم؟

يبدو جليا، في الوهلة الأولى، أن الأمر غير ممكن. فالتمثال الإغريقي الإشراكي والمتعدد الألوان متجه نحو المرئي وروعته. أما الأيقونة البيزنطية، الأقل روعة والأكثر صرامة، فهي تنظر نحو الباطن. وبإمكاننا، بل علينا، المعارضة بين هذين النمطين من فعل اللامرئي في المرئي، وهما نمطان من الحضور المتعارض للألوهية في تشخيصها. فالإلاه الوثني في ماهيته مرئي وحاضر جوهريا في الصنم القديم، أما الرب المسيحي الذي هو جوهريا لامرئي فهو ليس موجودا لا فعلا ولا حقيقة في الأيقونة (كما هو جسم المسيح في القربان). وقد أسس رهبان الكنيسة على هذا التمييز بين الحضور المباشر والتمثيل المتوسط حروب إبادة حقيقية ضد المشركين وعبدة الأصنام. بيد أن الاختلافات بين الأيقونة المباحة والصنم المحرم لا تتعلق بالصورة وإنما بالتقديس الذي تشكل موضوعه. فالناس البهيميون والبلهاء يعبدون قطعة خشب في ذاتها عوض ممارسة الصعود نحو النموذج الخارجي ؛ هذا فيما لا يخلط المسيحي المثالي بين نمطين من العبادات. إن هذه الاختلافات من الواقعية بحيث يصعب تقسيم عصر الأصنام إلى مراحل متمايزة -قديمة وكلاسيكية ومسيحية- لكنها ليست من القوة بحيث تكسر الوحدة العامة. فبين أسطورة إيزيس الذي "يتمتع باللذة اللامشهودة التي تنبعث من أُخيولة simulacre الإلاهة، لأنه لا يرى التمثال وإنما الإلاهة نفسها" (أبولي Apulée التحولات، الفصل 24)، والقديسة تيريز دافيلا في حالة وجْد أمام صورة المسيح المصلوب، ليس ثمة من قطيعة عظمى في سيكولوجيا البصر، مهما قال عن ذلك علماء اللاهوت : ففي الحالين معا تنكشف الذات الإلاهية شخصيا مباشرة من خلال صورتها. من جهة أخرى فإن العصر القديم المتأخر والمسيحية القديمة يشتركان في الاعتراف الرسمي بالصورة المعْجزة، أو التي لم تصنعها يد إنسانية. ففي العصر القديم كانت تلك الصورة تتنزّل من السماء. وهي مع المسيحية تأتي من الأصول. والنقطة المشتركة هي البصمة الحية للإلاه الحي خارج كل عمل فني. هكذا، فمن النسخة المأخوذة للوجه المقدس، كانت بصمة وجه المسيح قبل آلام المسيح قد تجسدت من قِبل الماندليون تبعا للحكاية الخرافية المعروفة (فقد أرسل الملك أبجار، ملك إيديس، رساما كي يصنع له صورة للرب. فوجد هذا الأخير نفسه عاجزا عن ذلك نظرا للروعة العظيمة لوجهه. ثم وضع الرب" بنفسه ثوبا على وجهه الإلاهي المشع وطبع عليه

صورته"). على النحو نفسه كان المشترك بين المرحلتين استقلالية الصورة المقدسة عن النظر. فهي لم تكن دائما بحاجة لأن تُرى كي تكون فاعلة. وبالرغم من أن صورة المرأة ذات الرأس المحاط بالثعابين لا تجمّد سوى من ينظر إليها فإن مخلوقات ديدال والتماثيل العتيقة تعيش حياتها في غيبة الإنسان. إن ممارسة **الصورة**، **في نظام الصنم**، **ليست تأملية**. والإدراك ليس هنا معيارا، ذلك أن قوة الصورة ليست في رؤيتها وإنما في حضورها. فالمُنمْنمة الموجودة في مخطوط مغلق، أو كتاب الصلوات غير المرئي في كنيسة، يسهران عن بُعد على المؤمنين المجتمعين. والأورثودوكسي يبتهل لأيقونته بعيون معلقة لأنه يحمل أيقونة المسيح في قلبه. فلقد انتقل التعبد القديم بالرفات إلى التعبُّد المسيحي بالتمثال المُعجز وبرفات القديسين. كما أن دم الشهيد له فعل تطهيري بمجرد الملامسة ؛ إذ المجاورة لوحدها لها قيمة الكفّارة والقربان والحماية والمجازاة. والحُجرة الجنائزية تتحول إلى مصلّى بمجرد حضور الرفات. من ثم ينبع "التطبيب بالفضاء" (على حد تعبير ديبرون)، الذي كان يمثله الحج، والدفن في المكان المقدس قرب الأجساد التي تعتبر الدلائل الإشارية التي تملك القدرة على تحرير المؤمنين من الشيطان. إن راحة الموتى (الذين، كما يؤكد ذلك غريغوار دونازيانز، يحسون ويتألمون)، ومن ثم فطمأنينة الأحياء رهينة بمكان دفنهم. ولذا فإن الأتباع يضعون في اللحود "الماء المكرم والصليب والكتب المقدسة والنذور والرفات"[3]. وإذا لم نعتبر هذا سحرا فما هو السحر إذن؟

باختصار، فإن المرحلتين تتشابهان بكون الصورة المرئية تحيل مباشرة على اللامرئي، **ولا قيمة لها إلا كمحطة**، وكما أن الروحاني يتغلب على الدّهري في مدينة السَّيْفَيْن فإن بدن الصورة أقل أهمية من الكلمة التي تسكنها في مدينة الأصنام. وفي كتاب القدّاس تكون الكتابة المقدسة هي ما يمنح المشروعية للمنمنمة، التي ليس لها من وجود خاص بها. وعلينا ألا ننسى أن صنم اللاهوتي هو أيقونة الديانة الخصم (كما أن إيديولوجيا الصحفي هي فكرة عدوه). إن الصنم صورة إلاه غير موجود. لكن من يقرر في هذا اللاوجود؟ وسواء كان الصنم حقيقيا أو مزيفا فالمهم هو أن يكون داخل أو خلف تشخيص الإلاهي، أي خلف القوة والجبروت. ذلك هو معيار الجمع بينهما في عصر واحد ؛ فالصورة الفنية "ذات أثر" مجازي. والصنم ذو أثر واقعي وبالطبيعة.

إن حقبة الصنم، في مرحلتها المسيحية، تقودنا من رافانّا Ravanne في بيزنطة إلى سيينّا Sienne في إيطاليا، فهي منظمة حسب النموذج البيزنطي، عاكسة بذلك الهيمنة المسيحية الشرقية على نظيرتها الغربية. وقد أصبحت بيزنطة، باعتبارها الوريثة المباشرة للإمبراطورية الرومانية، ومجال تركيب بين الممارسات الأيقونية الإمبراطورية

والمسيحية، مركزا بعد أزمة معاداة التصوير، ومحطة بين الشرق الهليني والغرب القوطي. وظل شارلماني، وهو المؤمن المعتدل بالتصوير، تحت تأثير بيزنطة مدافعا "باعتدال" عن الصورة بحيث طالب بعدم كسرها أو الإيمان بها. هكذا ضمنت بيزنطة الاستمرار للمعتقدات "السحرية" للعالم الوثني في لاهوت الصورة المشتق من عودة المسيح، وهو الشيء نفسه الذي قامت به بخصوص استمرار الاستعمالات السابقة للمسيحية للمدينة القديمة في استعمالات الديوان الأوتوني ottonien ، وذلك عبر النموذج الأمبراطوري. وقد استلهم منهم البِنِدِكتيّون المنمنمة، كما أن المدن الإيطالية تلقت الريح القديمة عبر منفييها السياسيين عقب استيلاء الصليبيين على القسطنطينية (1204- 1206). لقد حمل هؤلاء العبّارون الأساسيون معهم أفلاطون للمفكرين الإنسانيين (كمارسيل فيتشين M. Ficin مترجمه الفلورسني). بهذا ربطت بيزنطة بين المسيحي في الألف الأولى والوثني في الألف السابقة على الميلاد. ولا تزال الأيقونات الروسية المنحدرة من التقليد البيزنطي لحد اليوم، وفي رأي الن"ظر الشعبي الساذج، تملك الفضائل نفسها التي كان يتمتع بها التمثال الإغريقي الصغير المعْجز.

عصر الفن

الفن بحق نتاج للحرية الإنسانية، لكن ليس فقط بالمعنى الذي أراده له كانط حين قال بأن عمل النحل ليس عملا فنيا وإنما أثرا للطبيعة (لأن الشّهد الشمعي ليس مبنيا تبعا لهدف معين).

إن الحرية التي يؤكدها الفن ليست حرية المَقْصد بالعلاقة مع الغريزة، وإنما حرية الخليقة بالعلاقة مع الخالق.

فحرية الناس عموما، بما أنهم ليسوا بنحل، ليس لها من تاريخ سوى حيواني ؛ وحرية الفنانين بالخصوص تنتمي في كليتها إلى التاريخ، لأنها اكتسبت قبلا المنزع الإنساني ضدا على اللاهوت. إنه تحرُّر. لهذا فالفن ليس خاصية النوع (الإنساني أو غيره) وإنما خاصية الحضارة.

يولد "الفني" حين يجد العمل الفني علة وجوده في ذاته، وحين لا تكون اللذة (الجمالية) رهينة بالطلب (الديني). وبعبارة عملية ومتبذلة : حين يأخذ صانع الصور المبادرة في صنعها بدل ومكان صاحب الطلب[4]. وليست احترافية الفنان (الذي ينحدر من الحرفي أو الصانع التقليدي، كما ينحدر الكاتب من العالم الكنسي) معيارا في هذا المضمار. بل ليس توقيع العمل الفني نفسه معيارا (فقد وُجدت تواقيع على سواكف الكنائس اليهودية الأولى، وعلى جوانب الفسيفساء اليهودي في فلسطين في بداية

التاريخ). إن المعيارهو **الفردية المسؤولة والفاعلة والناطقة**، لا الختم أو البصمة والتوقيع. فالفنان هو الحرفي الذي يقول "أنا"، والذي يمنح للعموم وبشكل شخصي، دوره في المجتمع في كليته، لا قوانين الحرفة وتعلمها . وهو قد لا يفعل شيئا بيديه، كما هو حال "فناني التواصل" اليوم، عليه فقط أن **يقول ويكتب** : "هكذا **أرى** العالم".

يمكن التعرف على ولادة الفن بإنتاج فضاء مادي ومثالي ومدني وحضاري في الآن معا. إنه يولد في **اجتماع مكان وخطاب** مّا. وما يحدد الفن باعتباره **مصطلحا** ينسحب على هذا الفن أو ذاك باعتباره جنسا فنيا (كالمسرح والرواية والرقص والسينما. . . الخ).

إنه مكان ملائم يستقر فيه لحسابه الخاص بمعزل عن المعبد أو القصر، وموقعٌ لحفظ الأعمال والعرض والزيارة، يكون في أصل "الأثر التراثي" عبر خزن الآثار والمؤهلات، أي بوجود خزانات المنحوتات واللوحات والسينما وأفلام الڤيديو.

وبالتجاور معه يوجد فضاء خطابي متميز عن الأساطيرية واللاهوت، ويتبع آثاره وسائطيون متخصصون ونقاد ومعلقون يتوجهون إلى جمهور عارف، تبعا لمعايير داخلية (لجان تحكيم، مباريات، مهرجانات. . . الخ).

إن خلق قيمة الاحترام يتمُّ عبر خلق مكان خاص وكذا عبر التفسير. فالمأوى هنا قانون، والخزانة السينمائية هي التي خلقت عاشق السينما.

وفي يوم ما، خرجت المشاهد الحوارية التي كانت تنتمي للقدّاس الديني من جوقة الكنيسة لتستقر في باحتها بَعد أن كانت الجوقة الجديدة تستند على الكنيسة، لكنها كانت في الآن نفسه في الساحة العامة ؛ وهو ما شكَّل ولادة هذا الفن الذي كان يسمى الأحجية Mystère في القرن الثالث عشر. وفيما بعد، تركت هذه التمثيلية المقدسة باحة الكنيسة وخشبتها المؤقتة لتستقر في محلٍ قار ومغطى، بُني خصيصا لهذا الغرض، وهكذا ولد المسرح في القرن السادس عشر. وفي أحد الأيام ترك سينيماتوغراف الأخوين لوميير الأكواخ المتنقلة وقاعة المقهى الكبير، ثم اخترع ميلييس سنة 1902 النيكيلوديون، وهو يشكل الصورة الأولى لقاعات العرض، وذلك لعرض فيلم رحلة إلى القمر، وهو ما أشّر لولادة السينما باعتبارها فنا. وفي أحد الأيام، انفلت الرقص من بناية الأوبرا، وغدا مُخرج الباليه مصمما للرقص (كوريغراف) وأصبح يكتب عن معنى الحياة وعن فنه، وتحول إلى موضوع للتفاسير والأطروحات الجامعية. وجعلت منه السلطات العمومية مديرا لمؤسسة مستقلة (هي دار الثقافة أو ما شابهها). وهكذا عرفت نهاية هذا القرن ولادة فن أساسي. فالتحرر رهين بقدرة الفن على التفكير في ذاته، بلغته الخاصة وبأضواءَ خاصة به.

* * *

لقد بدأ **إضفاء الطابع الجمالي على الصور** في القرن 15 وانتهى في القرن 17، أي بين ظهور **المجموعة الفنية الخاصة** لدى المفكرين الإنسانيين وظهور المتحف العمومي باعتباره مكانا جماعيا ودائما ومفتوحا في وجه الجميع (سنة 1753 سنة افتُتح المتحف البريطاني، وفي 1793 افتُتح اللوفر بباريس وفي 1807 افتُتح متحف الأكاديمية بمدينة البندقية)[5].

"المتحف" هو معبد ربات الفن، وقد رأينا أن الأساطير الإغريقية لم تعرف ربات فن خاصة "بالفنون التشكيلية". فقد كانت معارض الرسوم ومتاحف التماثيل في العصر الهليني والروماني **خصوصية** (وقد كانت آنذاك في الغالب عبارة عن غنائم الحروب التي تمّ خزنها في بيوت السفراء أو الجنرالات المنتصرين). وكان متحف الإسكندرية معروفا أولا بمكتبته الشهيرة. أما في العصور الكلاسيكية، فقد كانت الكنوز تُراكم في الأضرحة الدينية كما كانت تراكم الأعطيات (أي "أعمالنا الفنية") في المعابد، ثم في الكنائس والكاتدرائيات. هكذا كان أمر الكنوز الوسيطية التي كانت تراكم في القصور، وذلك قصد الوفاء بالحاجات والواجبات الملكية من حروب وديون وتجارة (وهي بهذا المعنى أقرب من المخزونات الاحتياطية الموجودة في أقباء بنك فرنسا المركزي منها إلى ما نعنيه اليوم بالمجموعة الفنية أو التحف).

وسوف يتم إلحاق ولادة خطاب التبرير مباشرة بولادة مجموعات التحف الفنية للهواة (ڤاساري، 1550). وسوف يتسامى التاريخ والنقد في عصر الأنوار في الجماليات الفلسفية، المعاصرة للمتاحف الوطنية الكبرى الأولى.

ولم يسلم "شواذ الفن" نفسهم من الالتزام بقواعد هذه المعادلة التي ظلت دائمة الصلاحية. فقد اكتسب "الفن الخام" Art brut في باريس موطنا دائما له للعرض، أي **مأوى الفن الخام**، وأكاديمية مستقلة تسمى "لاكومبّانيي" (الجمعية)، في الوقت نفسه الذي كان الفنان الفرنسي دوبيفي يصوغ مشروعيته النظرية في **كتاباته** الجميلة، وذلك في بدايات الستينات. هكذا لم تعد "اللاثقافة" رهينة "الثقافة الخانقة"، لكنها أصبحت بدورها ثقافة كاملة تُدفع لها الأتاوات. فصيرورة الفن تدفع بـ"اللافنانين" إلى العمل والنجاح.

لقد كان الانتقال من الصنم إلى العمل الفني موازيا للانتقال من المخطوط إلى المطبعة، بين القرن 15 و16. كما أن معاداة التصوير الكالفينية قد تبلورت على هدى آثار غوتنبرغ مخترع الطباعة، وشكلت صراع الصّور الثاني في الغرب المسيحي. فقد كان الإصلاح الديني الذي تربى على الكتابة لوحدها، أي على الكل الرمزي عبر

انتشار الكتاب، يُدين الضلال السحري والإشاري للتصاوير المسيحية (التي وصلت في المرحلة الجرمانيّة، مع التماثيل الخشبية الملونة، درجة من الإيهام مذهلة في أوائل القرن 16). وظل مارتان لوثر يردد : "علينا بعبادة الله لا بعبادة صورته"، مستعيدا بذلك خيط ترْتوليان الذي اتهم الوثنيين "باتخاذ الأحجار آلهة". وكان إيرازم قد أدان من قبلُ الوثنية الإشراكية الثاوية خلف فن الكنائس ؛ كما أن ألفونسو دوڤالديس، كاتب الملك شارل كِنت، الذي كان كاثوليكيا خالصا، قد اعترف بأن التعبد بصور القديسين والعذراء "يوجِّه الحب، الذي يلزم أن نكنّه فقط ليسوع المسيح وحده، وجهة أخرى". وقد ساهم الإصلاح المضاد في طفرة جديدة للصورة وفي تعددها والنفخ فيها (بما أن البروستانتية قد قوّت في النهاية ما كانت ترغب في إضعَافه)، لكن بالعودة إلى نظام أقل خطرا وإلى اشتغال للمرئي تمثيلي لا استهوائي أو تطهيري. فمن الأيقونة إلى اللوحة غيرت الصورة علامتها، فغدت مظهرا بعد أن كانت شبحا، وموضوعا بعد أن كانت ذاتا. وبعد المجمع الديني بترْينتي Trente أصبح التجهيز البصري للعالم الكاثوليكي يتم بقدر أكبر من الصور، لكن بصورة أقل قوة من قبل، كما لو أن الإصلاح قد حصّل على الأقل على الموافقة. إن الصعود الأكيد والقوي للفنان باعتباره فردا، الذي ميز بجلاء الدخول في عصر الفن (ولنلاحظ كيف أضفى شارل كِنت طابع النبالة على تيتيان، بعد "الإلاهي ميكيل أنجلو")، كان يخفي انخفاضا في القوة الأنطولوجية وهبوطا في الحضور الواقعي لهذه الإبداعات. فالجمال سحر غير مكتمل أو مرفوض. وبما أن المتحف مزبلة المعتقدات الثقافية القابلة للانحطاط، فإن الفن هو ما يتبقى للمؤمن حين تعجز صوره المقدسة عن ضمان خلاصه.

من الناحية السطحية، لم تعش الصورة مرحلة ازدهار تضاهي مرحلة عصر النهضة. فهي موجودة في كل مكان، في الكنائس والقصور، وحتى في الشارع، بما أن أهل العصر قد رسموا أيضا واجهات بيوتهم "محوِّلين سلطة الصور التشكيلية إلى المنازل" (كما قال شاستيل). وقد ذهب الفن في إيطاليا، التي كانت عاصمته في العالم آنذاك، إلى حدود التعامل مع فن العمارة باعتباره سندا للصور (واليوم يتعامل المهندس المعماري مع التشكيلي بوصفه مزينا ومزخرفا، هذا إذا لم يضيّق عليه الخناق).

أما الصورة في المرحلة الإنسية فقد تحررت من طقس العبادة وأنتجت ثقافتها الخاصة. فقد انتقلت من القَداسي إلى العلماني ومن الجماعي إلى الخصوصي ؛ وبالرغم من أنها ظلت تراهن على الوحي الأصلي فإن قيمتها لم تعد مرتَّبة في سلم القدرات الإلاهية.

ظهرت الوثنية مع ظهور الكتابة وانمحت بظهور المطبعة، فقد محت هذه الأخيرة، كما سجل ذلك هنري جان مارتان، "شكلا معينا للغة الصور"[6]. واختفى الكتيِّب

المنسوخ بالمطبعة الخشبية حوالي 1470 أمام الكتاب المطبعي الحديث (التيبوغرافي). وتحقق انطلاق المطبوع على حساب الكتاب المصور والملون والمزوق ذي الصور التمثيلية. هكذا اختفت الصورة الحكائية والحكاية بالصورة، أو هي تراجعت للمستوى الثاني، مثلها في ذلك مثل الزجاجيات المصورة والسجّاد (لنتذكر يوم **قيامة في مدينة أنجي** Angers باعتباره شريطنا المصور الأول) وكذا السّاكف linteau والجدارية.
لقد كان العصر الوسيط "حضارة للصورة" أكثر من عصرنا البصري، فجاء العصر الكلاسيكي ليغلفه بصفحات داكنة. وقد ظل كتاب النخب، حتى ظهور الطباعة الحجرية (الليثوغيرافيا) في القرن 19، متقشفا. أما الكتاب النبيل فإنه لا يقبل بصورة المؤلف (فالمفكر الفرنسي بْوالو لم يزين كتاب فن الشعر بالصور). هكذا اتجهت الصورة اجتماعيا نحو السافلة. فالأمر يتعلق بقاعدة تقول بأن الصنم إذا كان تعادليا أو جماعيا فإن الصورة الفنية تظهر في المجتمعات ذات الفرز الاجتماعي المتقدم.

لقد منح غوتنبرغ الغرب هذه الثورة المتمثلة في الانتقال من الخشب المنقوش إلى الدمغة estampe ؛ إنه الناشر الذي لم يكن بإمكان الفن من دونه اكتساح الغرب في نصف قرن. فلكي يعرِّف الفنانون بأنفسهم في الخارج وتشجيع مبيعاتهم من اللوحات، عمدوا منذ القرن الرابع عشر إلى طبع لوحاتهم. ثم أسس مانطينيا Mantegna ودورر وروبنز ورشات مطابعهم الخشبية. وباستثناء الصين التي عرفت الطبع على الورق منذ اكتشاف الكتابة، عُرف الدمغ على الخشب منذ القدم، بل بدأ الفنانون يوقعون لوحاتهم منه منذ 1410. وقد ازدهرت الطباعة بالحروف الخشبية xylographie في نهاية العصور الوسطى التي عُرفت بولعها بالصور الدينية، واستخدمت في تسجيل قسَم الإخوة المساكين وتصوير الكتاب المقدس المخطوط، وتعليم الأذكار والصلوات. أما النقاشة أو الحفر gravure على الصفائح النحاسية، باستعمال الصحيفة الأسطوانية، فإنها تنتمي مثلها في ذلك مثل المطبعة، إلى الفنون المعدنية والصياغة، التي مهرت فيها البلدان الجرمانية. كما كان أوائل الحرفيين المجهولين المتقنين للإزميل من منطقة رينانيا بألمانيا. هكذا أسقط الحفر على النحاس الخشب المنقوش عن عرشه، هو الذي كان وسيلة الدعاية والتحريض الأساسية في المرحلة السابقة.

وبما أن الطباعة كانت محفزا للكتاب المصوَّر، ومن خلاله للعلوم الوصفية (علوم الكون، والطب وعلم النبات) فإنها قد صاغت الجهاز الأول المتعدد العناصر المعدني (بعد النقود)، الذي ساهم في ازدهار العالم الجرماني. ولنا في دُورَرْ ولوك دُوليدْ L. de Lyde مثال على ذلك. فالطباعة الحفرية انحدرت من الشمال لأن ازدهار الدمغة ينْسخ التقنيات المطبعية. وقد خصّص دورر، وهو الولِع بكل العلوم، كتابا لـ "حجم

الحروف" وأعاد صياغة خط الحروف معلقا على كل حرف من حروفه الهجائية. فالكتاب يتنقل ويُصدَّر ويشترى بطريقة أسهل من اللوحة : إنه حامل وممرِّر للتأثيرات ومسرّع للاقتباسات ووسيط للأساليب ومحرض على السرقات الأدبية. هكذا تنقَّل الفيروس البصري بحيث لا يمكننا المعارضة بين ثقافة المطبوع وثقافة الصورة، فالواحد منهما تقوّى بالآخر في البداية. لقد مكنت الطباعة الحفرية الشمال الهيّاب من الصورة من الدخول في علاقة مع الجنوب، والجنوب العاشق للصورة من اتباع مدرسة الشمال. كان شمال أوربا يفضل الكتب والجنوب يفضل اللوحات (خاصة بعد المجمع الديني لترينتي). الكتاب أوّلية بروتستانتية والصورة أوّلوية كاثوليكية. فلدى الأوائل نزوع تشاؤمي وطهراني نحو الحرف وحده، ولدى الآخرين نزوع تفاؤلي دنيوي واثق من حركية الصور. إن النزاع قد ترك المسيحية موزعة بين ميلانكتون Melanchton ولويولا Loyola كما كانت الكنيسة الوسيطية موزعة بين التقشف السّسترسي cisterien والبذخ الكلوني clunysien، وبين الصورة التي تُنسي في الرب والصورة التي تذكر الأمين به، وبين استدعاء الحواس ومنع المعنى. إنه تردد متشنج ودموي : فقد حرق ساڤونارول Savonarole "سذاجات" فلورنسا قبل أن يتعرض للحرق هو نفسه. فهل يلزم الذهاب حد" الإشراك والمخاطرة بالعناية الإلاهية لإنقاذ المرئي، أم ترك المغناطيسية المشبوهة للصور لتطوير الآداب الجميلة وطهارة الروح المقدسة؟ كان الاختيار الأخير هو ما ذهب إليه المفكرون الإنسانيون وإيرازموس، الذي لا يُدين الصورة ولا يأخذها مأخذ الجد أيضا. لقد كان إنسانيو الشمال ينظرون للفن نظرة تعالٍ. وبما أن الصورة النقشية تابعة للكتاب، فهي لم تكن في نظرهم سوى تراضٍ مقبول لا أكثر. ومع ذلك فهي قد وصلت بين مدينة أنڤيرس وبال وفونطينبلو وبين إيطاليا "بلاد الفنون"، ووسعت من خريطة الاختلاط، ودمجت الفن الغرائبي grotesque، والتفاصيل التزينية والتصميم الهندسي العمراني في عالم الأشكال الشريفة. فالمطبوع قد خلق المطبوع إمكانية أول متحف متخيَّل أوروبي قبل الصورة الفوتوغرافية بكثير. وهو المتحف الذي سوف يغدو عالميا مع النسخ الفوتوغرافي، ليصبح من الآن مصغرا عبر الثورة الرقمية.

لقد عرفنا مع الصنم ما كانته ماهية **البصر بدون ذات**. وسنرى مع البصري ماهية الرؤية بدون نظر. أما عصر الفن فإنه يضع **وراء البصر ذاتا**. ولهذه الثورة اسم هو : المنظور الإقليدي[7]. وقد تم الأمر في توسكانيا، بين مدن فلورنسا وأسّيز ومنطووة، في النصف الأول من القرن 15. هذا المنعطف تجسّد في أسماء من قبيل جيوتو، ومانطينيا، وبييرو، وماساكشيو، وأوتشيلو"، الذين جعلوا منه انحرافا. ولحدود ذلك الوقت كان الصنم "يبث" نحو المشاهد، لأنه كان يملك المبادرة. وكان الإنسان

يتمتع بفضائل الصنم، ببعض الشروط، لكنه لم يكن مصدراً لها. فقدْ كان مرئيا لا رائيا.

حين يرفع المواطن الإغريقي أو الروماني أو المؤمن البيزنطي أو الوسيطي عينيه نحو الصورة المقدسة أو الإلاهية فلا يسعه سوى أن يغض البصر. "فما يقع عليه هو نظر الرب". لذا فهو يرسم الصليب وينحني. لا أحد بإمكانه امتلاك صنم يرسل لمعانه على البشر. لا صاحب له ولا مالك. إنه في استقلال تام لأن العلامة الصادرة من فوق لا تملك توقيعا إنسانيا. وبلورة الصنم يعني تلقيه أيضا لأن الرب هو الذي يرسله. بيد أن ابتكار المنظور الهندسي سوف يكسّر هذا الخشوع. إنه سيجعل من النظرة الغربية نظرة أنفةٍ واثقة من نفوذها ووضوحها. إن الاكتشاف المجهد الذي قام به المهندسان المعماريان برانِلّسكي وألبيرتي (اللذين سوف ينقلان هذه الطريقة للتشكيليين) يستحق اسمه لأنه سيمكنه من إشاعة النور، أي إغراق الغرائب والعمق المزدوج لمرئي في شفافية إنسانية خالصة.

وبالتأكيد، فإن الثقافات البصرية في العالم كانت لها طرائقها في نقل الفضاء إلى مساحة مستوية. فقد كان المصريون يستعملون المنظور ذا الطبقات à registres، والهندوسيون المنظور الإشعاعي، والصينيون واليابانيون المنظور المباشر، والبيزنطيون أنفسهم، المنظور المقلوب. قيل عن الأيقونة التقليدية بأنها بلا عمق. فقد ورّثت بيزنطةُ الغرب اللاتيني المحظورات الأفلوطينية، المميزة للفيزياء الروحانية للمفكرين الإغريق المتقدمين. وقد أقصى أفلوطين (205-270) العمق لأنه مادة مثله مثل الفضاء والظل. إن إرجاع كل شيء للمستوى الأول باعتباره مستوى وحيدا يعني تفضيل الرؤية المعقولة للفكرة والإلاهي في الصورة[8]. وقد تم الإبقاء على البُعد الثالث، لا بوصفه إيهاما وإنما واقعا. وهذا البعد الثالث ليس من صميم المساحة الملونة وإنما هو موجود بين الأيقونة ورائيها. إنه المسافة التي تقطعها الأشعة الحاملة للطاقة الإلاهية كي تصل إلى المؤمن. فالخطوط الواصلة تسير نحو المتفرج. بيد أن لا واحدة من هذه الشفرات والمنظورات تتجاوز حدود محيطها الثقافي الأولي، فيما أن المنظور الغربي قد ألحق به المنظورات الأخرى. فهو قد كان في أساس المنهج التخطيطي (الغرافي) الحديث للتمثيل الفضائي، وذلك ببنائه على نسق تشخيص هندسي ذي معقولية كونية. فقد وحّد الفضاء التوحيدي لعصر النهضة العالم الواقعي. ولأن المنظور يعتمد على مفهوم اللامنتهي، الذي يتحكم في مفهوم المستمر، فهو قد كسَّر فعلا العوالم المغلقة والمنفصلة، والكيفية والمجزأة التي كانت تنتظم التمثيل حتى ذلك الحين. وهو قد عوض الملاحظة المهووسة للتفاصيل بنظام منسجم وشامل، حيث يضبط الفضاء المعقول الثنايا والطيات المظلمة للمحسوس. لقد كان من مآثر الزواج بين العين والمنطق الرياضي أنه فتح أمام

النظر الطبيعة المادية وليس فقط الأساطيرية والسيكولوجية. إن المنظور الاصطناعي قد كشف لنا الأرض بتحريرنا من الآلهة، فهو مكّننا من الخروج من الخالد، وهو ما يقابل "الخروج من مصر" بالنسبة للشعب اليهودي. لقد كان الانقلاب الميتافيزيقي لقطبي الكون في البدء فعلا بصريا. وثورة البصر، كما هو الحال دائما، تسبق الثورات العلمية والسياسية في الغرب. كما أن صياغة التشكيليين لقوانين المنظور قد سبقت، بأكثر من قرن، تبنّيها من قِبل الرياضيين والتوضيح النهائي للهندسة الوصفية. إن الظهور المتواقت للمنظور والفن لم يتوافق بالصدفة مع الولادة المحتشمة لمجموعة من المفكرين الإنسانيين دنيوي للفنانين والأساليب (غيبرتي، ألبرتي، الخ. . .) ؛ وتكوُّن مجموعة من التحف الفنية القديمة ذات الطابع الدنيوي (ميداليات، مخطوطات، نقود وتماثيل) خارج مواطن العبادات. فالفن والنزعة الإنسانية متعاصران لأنهما في الأمرين معا متعاضدان.

لن نعود للنّقاش الذي يرمي إلى معرفة ما إذا كانت الفجوة الرئيسية التي جاء بها المنظور تمثل منتهى لمقاربة بطيئة للواقع الموضوعي الذي توصّل أخيرا إلى واقعه الموضوعي، وانتهى إلى الإمساك المباشر والأمني بفضاء مطلق، أم أنه "شكل رمزي" من بين قدْر كبير من الأشكال الممكنة، أي منهج وسَنَن ذاتي لا مشروعية علمية لهما، ووجاهتهما ثقافية، إذ يعودان إلى حالة حضارية معينة. بيد أن كل شيء يجعل بانوفسكي ومدرسته على حق، إذ يتعلق الأمر بأسلبة لا بمحاكاة. ففي مسرح العالم (والسينوغرافيا تلعب دورها في الابتكارات) يسرق الإنسان من الإلاه المكانة الأولى. ولأنه غدا متوازيا في نقطة اللقاء بين الخطوط المنظورية على الفضاء المستوي للوحة، فإنه أصبح الآن الممثل الرئيسي والمُخرج الوحيد لمكعّبه المشهدي الصغير. إن نقطة اللقاء الوحيدة للخطوط المنظورية في عمق الحائط أو اللوحة يوجد في محور زاوية النظر القارة والوحيدة، المنعزلة والوحيدة العين، أي هذا المُشاهد المتمركز حول ذاته والذي يستعرض الفضاء نفسه أمامه كما لو كان فضاء جديدا. ومع أن القليل من اللوحات هي التي احترمت النموذج النظري حرفيا فإن تصغير الأحجام انطلاقا من نقطة مركزية لم يكن من غير نتائج. إن البناء المنظوري يضفي على الباني طابعا بطوليا، أي ذلك الذي يملك صفاء الذهن ومعرفة قوانين الفضاء، والذي ينظِّم اشتغالها بنشاط. لقد كان لتذويت النظرة هذا بدون منازع ثمنه : أي اختزال الواقع في المُدرَك. إنها بداية نهاية النظرة التشويهية، أو دخول التعالي الصوفي (للمحرك الإلاهي على الشيء الظاهر) في أزمة سببها البصريات.

وقد حولت هندسة المساحة الممتدة، عبر تربيع خشبة المسرح، العالم الخارجي إلى تركيبة من الأحجام والمساحات، متخففا إلى حدّ كبير من كثافته السحرية. لم يعد جوهر المرئي هو اللامرئي وإنما نسقا من الخطوط والنقط. فكما لو أن التحليل التجريبي للأبعاد

الثلاثة يتم ضد الروحانية، وكما لو أن ما كان يُربح من فضاء للعب يُخسر من جهة أخرى في قيمة الوحي. تلك هي نهاية التجليّات وبداية الرسوم الإيهامية.

إن المتفرج المركزي لم يعد مملوكا ممكنا وإنما المالك الفعلي للعمل الفني وسيد الأرقام والآلات. إنه الجَمّاعة الخصوصي لعجائب الطبيعة. فاللوحة مؤَنْسِنة لكنها مخصِّصة أيضا. وستصبح سيادة الفردانية المبدعة مغلقة وأكثر نخبوية من الناحية الاجتماعية. فالعمل الفني يصدر عن روح الفنان الذي يوجهه لعارف معين. أما الصنم، فبما أنه صادر من عوالم أخرى، فقد كان موجها للخلق بأسره. في بداية العصرالأول لم يكن ثمة غير فنان واحد هوالخالق المصور. وفي نهاية العصر الثاني لن يكون ثمة سوى خالق واحد هو الفنان.

وبطريقة بسيطة نقول : لقد انتقلنا من عصر لآخر حين أظهرت الخصائص الشكلية للصورة، المرتبطة بإرساليتها الإخبارية والتحويلية، أمام النظرة الجديدة، قيمة المُنْجِز مستقلةً عن القيمة الواجب إنجازها ؛ وحين لم يعد يرغب طالب جدارية أو لوحة في لوحة للصّلب أو لميلاد المسيح وإنما في لوحة من قبيل لوحات بلّيني Bellini أو رفائيل ؛ ذلك أن الفنان يولد في نفس الوقت الذي يولد فيه المؤلف، وهي الولادة المتأخرة التي تزامنت في تأخرها ذاك مع ظهور الصفحة الأولى الحاملة لاسم المؤلف في المطبعة. وفي انتظار وجود مفهوم الملكية فإن مفهوم الشخصية الفكرية والفنية ينبع من الممارسات الجديدة لامتلاك "المنتوجات الذهنية". وقد قالت إيزابيل ديستي I. d'Este سنة 1501 عن ليوناردو دافنتشي : "إذا هو قبل إنجاز لوحة لشقتنا فإننا سنترك له الحرية في اختيار الموضوع والوقت". ولم تُحدّد وضعية الدلاّل باعتباره ضابطا وزاريا إلا سنة 1556 بمرسوم من هنري الثاني. وقد انتقلنا من التصاوير إلى الفن حين كف التشكيلي عن إنجاز المطالب أو البرامج كالحِرَفي، وحين لم تعد قيمة عمله مرتبطة بالمواد التي يستعملها (هذا المقدار أو ذاك من الأوقيات الأجنبية أو من الذهب) أو بعدد الشخصيات المصورة، أي بكل شيء كان يطلب من الفنان في عقد الطلبية الوسيطي. وكذا حين يضع الفنان في السوق فجأة عملا أنجزه بحرية، وحين لا يحدد ثمنه بعقد سابق وإنما بصُدَفِ العرض والطلب، كما تمّ ذلك أولا في هولندا مع رامبراند وزملائه. ومع انتشار البورتريه كف العمل الفني الرفيع عن أن يكون غير متلائم مع وجه الإنسان العادي : إنه لم يعد محصورا في ملامح الأمير أو الراهب على رافدة المذبح.

تنقسم الحقب إلى مراحل والمراحل إلى عصور. وإذا كان هذا التقسيم ينطبق في الجيولوجيا على الحقبة التكوينية الرابعة للأرض وفي مجال التاريخ القديم على العصر الحجري الأخير، فإننا لن نعتبره نافلا بصدد الخمس مائة سنة الأخيرة حيث لا مجال

للمراهنة على أن بييرو ديلاّ فرانسيسكا وبابْلو بيكاسو لا يخضعان للحكم بنفس الكلمات.

إن نظرة أرْهف "لحقبة الفن" ستميز بدون شك مرحلة إكليروسية وديْرية تمتد على وجه التقريب من 1450 إلى 1550، لم يعد التشكيلي فيها صانعا لكنه ظل يعتبر "خادما" ؛ ومرحلة رعاية أميرية للفنون من 1550 إلى 1650 تميزت بسيادة فنان البلاط ؛ ومرحلة ملكية وأكاديمية، تمتد من 1650 إلى 1750 بفنانيها الرسميين المعيّنين (ففي 1648 تمّ تأسيس الأكاديمية الملكية للرسم والنحت) ؛ ومرحلة بورجوازية وتجارية بدءا من 1750 بفنانيها الحائزين على الجوائز، في وقت عرف فيه التشكيل قفزة جديدة. ففي هذا التاريخ تبلورت، إلى جانب الأكاديمية المتراجعة، تلك المجموعة المعقدة من الفاعلين التي ستستمر حتى القرن 19، أعني : التاجر والرِّواق والناقد والمعرض. ففي سنة 1748 تمّ تعيين لجنة مهمتها غربلة الأعمال المعروضة في الصالون (الذي تم تدشينه سنة 1667 من قبل كولبير و لوبران). وقد تطلب الصالون الناقد الفني الذي يتماشى مع ظهور المجلة الدورية، التي تماشت بدورها مع ظهور الكاتالوغ (فقد ظهر أول كاتالوغ في هولندا سنة 1616)، والكاتالوغ مع التاجر، والتاجر أو الرواق مع زبائن ذوي أذواق متنوعة. إن هذا التمايز أو خوصصة الذوق قد ساير انفجار تراتبية الأنواع التي أقرتها الأكاديمية الملكية في العصر الكلاسيكي، أي الرسوم التاريخية في القمة، ثم البورتريه ثم المنظر الطبيعي، ثم صور الحيوانات وأخيرا في المرتبة الأخيرة الطبيعة الجامدة. إنه ثمن الممارسة المهنية الحرة بعد أن تراجع الاحتكار الأكاديمي للفن[9].

هكذا عمل "فنّانُنا" بالتتابع لحساب المجموعات الدينية والبلاطات الأميرية والملك وبلاطه وأكاديميته، والهواة والنقاد والصالونات، وأخيرا، في عصر المقاولات، أي عصرنا، لحساب المقاولات والشركات ووسائل الإعلام والمتاحف. إن هذا التقاطب ليس فقط سوسيولوجيا وخارجيا. فالمختص في العمليات الجمالية لعصر ما يضبط طبيعة الأعمال الفنية المنتَجة ولو بخلق تراتبية معينة، كما في الماضي، في القيمة المتعلقة بالأنواع. إن من يرغب في رضى الآخر مطالب أولا بالإجابة عن حاجياته. ولا يخفى أن أسقفا أو سيدا نبيلا أو ملكا أو شخصا مرهف الذوق أو صاحب مصانع كبرى ليست لهم المطالب نفسها. لقد عرف التشكيل المقدس الانحطاط مع ظهور القوة الدهرية للكنيسة ؛ وانحط التشكيل العظيم للتاريخ والتشكيل الأسطوري مع ظهور الملكية المطلقة، واندحر البورتريه والمشاهد النوعية مع ظهور وتقوي البورجوازية التجارية. "فاللماذا" يجيب على "اللماذا؟". وإذا ما أبحنا لأنفسنا تفكيرا نسقيا فسنقول : إن إدارة شؤون الفن تعود، في كل عصر، للمجموعة التوسطية المركزية ؛ ونحن نعني بذلك

الفئة الاجتماعية التي تمنح للحظة معينة من تاريخ الغرب روحها وأسلوبها، لأنها تسهر على إدارة مقدس تلك اللحظة. لقد سهرت الكنيسة على إدارة شؤون الرب والخلاص، وقامت البلاطَات الأميرية بإدارته شؤون القوة والمجد، والبورجوازيات سيرت شؤون الأمة والتقدم، والشركات المتعددة الجنسية الربح والنماء. إن حامل قيم التوحيد، أي المقدس الاجتماعي، هو أيضا الذي يبْزِلُ أفضل الفائض الاقتصادي. والجامع الرئيسي لفائض القيمة هو الذي يجمع الصور الأكثر تثمينا. وبما أنه هو الذي يطلبها ويشتريها ويُشهرها فإنه أيضا وبديهيا حَكَمُ الأناقات ومؤشر القيم. "إن من يستأجر الجوقة الموسيقية هو الذي يختار الموسيقى".

الهوامش

1- **L'idôlatrie**, *Rencontres de l'Ecole du Louvre*, Paris, la Documentation française, 1990.
2- **Egon Sendler**, *L'Icône, image de l'invisible*, Paris, Desclée de brouwer, 1981.
3- **Yvette Duval**, *Auprès des saints, Corps et âmes (l'inhumation ad sanctos dans la chrétieneté d'Orient et d'Occident du III^ème au VII^ème siècle)*, Paris Etudes augustiniennes, 1988.

هذه الممارسات الجنائزية لم تكن تهتم بوصايا القديس أو غسيطن. ففي كتابه : *De cura pro mortuis geranda* (420)، يلاحظ هذا الأخير أن البعث، بما أنه لا يرتبط بالدوام المادي للأجساد، فإن "المؤمنين لا يفقدون شيئا إذا هم حرموا من الكفن، كما أن الكفار لا يربحون شيئا إذا هم كفنوا".

4- **Francis Haskel**, *Mecènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard, 1991 (traduction française).
5- **Krysztof Pomian**, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris-Venise, *XVI^ème-XIII^ème siècle*, Paris, Gallimard, 1987.
6- **Henri-Jean Martin**, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, Perrin, 1988, p. 218.
7- **Erwin Panofsky**, *La perspective comme forme symbolique*, Minuit, Paris, 1975.

8- إن بصريات هذه المرحلة كانت تعتبر أن الرؤية تتم لا على شبكية العين وإنما على الموضوع المشاهد، في نقطة تماس من شعاع النور المنطلق من العين والنور الخارجي، لذا فإن المنظور الحقيقي في اعتقادها هو نقيض المنظور لدينا : فكلما كان الشيء بعيدا كلما كان كبيرا. انظر :

André grabar, "Plotin et les origines de l'esthétique médiévale", *Cahiers d'archéologie* I, 1945.

9- اقرأ ل :

Jeanne Laurent, A*rts et pouvoirs en France* (de 1693 à 1981), Université de Saint-Etienne, 1982. Et de: Raymonde Moulin, Minuit, 1967.

الفصل الخامس
الديانة اليائسة

إننا لم نتحدث أبدا بهذه الوفرة عن الحضارة والثقافة إلا منذ أن بدأت الحياة تغادرنا

أنطونان أرطو

♦♦♦

حين تفرغ الكنائس من الزوار تمتلئ المتاحف .والكثيرون يرون في التقديس العالمي للفن الرابط الوحدوي الأسمى لإنسانية مشتتة . لكن ، إذا كانت المعرفة عالمية فإن عالم المعنى يظل دائما محليا . إن الحديث عن روحانية عالمية تناقضٌ في التعبير . لذا ، إذا كان صحيحا أن المال قد خلّص الفن من موته المُعلن في الغرب ، فليس من الأكيد أن الفن سوف ينقذ العالم .

♦♦♦

هل هو موت الفن مرة أخرى؟

الفن المحتضر، هكذا كان بّلين ينعت الفن التشكيلي في القرن الأول. فقد انصاع في نظره لجاذبية الذهب فكتب : "لقد تسبّبت رعونة النفوس في فقدان الفنون. وبما أنه من المستحيل رسم تشخيص للأرواح والنفوس فإنهم يتناسون رسم تشخيص portrait للأجسام". فالفن هو المولود الميت لحضارتنا. وإن ذلك لَعَنْ حقٍّ، بما أن الفن الغربي قد نشأ وهو يتخذ من نفسه موضوعا وغاية، ومن أثر ذلك يموت. إنها دورة ملكية، "فالفن قد مات، وليحْيِ الفن الجديد". إنه لَقدرٌ وشعار.

نحن متأكدون إذن من أننا لن نخطئ تماما بإعلاننا، مثلا، عن موت الفن التشكيلي. فهذا شيء قد تمَّ دائما، خاصة عندما يكون ذلك الفن في أوجِهِ. "إنه لمن المدهش أن

تتقهقر الفنون منذ رفائيل، بل منذ الممثلين الأوائل لمذهب التصنع. فسواء في إيطاليا أو خارجها، لم يعد ثمة من فنان"، هذا ما كتبه بللوري Bellori سنة 1672 في كتابه : **حياة هنيبال كاراش**[1]. كما أن هيجل قد استنتج أن "الأيام الجميلة قد مرت"، وذلك في زمن جريكو Gericault وإنغريس Ingres وغانسبور وفريدريك وغويا. وكتب بودلير عن ماني : "الفنان هو الذي قتل الفن". "لقد مات الفن"، هذا أيضا ما استنتجه، من جانبه، دولاروش المشهور بعد أن سمع أراغو يعرض اكتشاف نيبشي Niepce وداغير Daguerre. وفي سنة 1931 أعلن إيلي فور العظيم، وهو ينددّ بالبحث عن الأسلوب من أجل الأسلوب" باعتباره خطأ فادحا، في كتابه **احتضار التشكيل** عن "نهوض الفنون التشكيلية عبر السينما باعتبارها العضو البديل الذي يتطلبه اختفاؤها". أما روجيه كايوا، ففي جوابه عن كتاب أندريه مالرو **الرأس السَّبَجي** بكتاب بعنوان **بيكاسو القاتل**، اعتبر أن الجِوالة السلبية لبيكاسو هي المؤشر الواضح على "اختفاء الفن المستقل"[2]. ولو استرسلنا فإننا لن ننتهي أبدا من لائحة الإبلاغات عن القَتلة.

وكما أن ثمة هجمات على الفن متتابعة، تتوالى "ميْتات الفن" من قرن لآخر، غير أنها لا تتشابه. وأظن أن الميتة الأخيرة زمنا هي الأكثر جدية في هذه "المشاهد الأصلية". ومؤرخ الفن يعرف جيدا أن الفن المضاد الذي أفرزه هذا القرن، لم يكن ميلانخوليا شبيهة بتحولات الفن الأخرى وإنما قرارا منهجيا موهوبا وله برهانيته. فقد عمل الدادائيون، وهم الذين جعلوا من انتحار الفن اختصاصهم الفني، على التصويب إلى قلب الفن بشكل واع، وذلك بهجومهم على شرطه الأولي، أي العملية المادية والشيء نفسه، سواء عبر الموضوع اللامحدد، الرّيدي ميْد (العمل الجاهز) أو برفع الصدفة إلى مستوى المبدإ الفني، أي الهابنينغ. هكذا ولأول مرة ينفي الفِنيق نفسه ويرمي بموته في المشهد، وبحيلة فنية مُتقنة يجعل من هذا التخلي عن الفن عملا فنيا نشيطا، قريبا من الشيء، لكنه شيء للعرْض.

ففي تاريخ الأشكال من النادر أن تكون المشاهد التي تسمى نهائية ذات طابع نهائي. لذا فإن استقبال حفّار القبر الألف يكون فاترا وساخرا، خاصة إذا كان فيلسوفا. ومع هذا فعلى الوسائطية تسجيل ذلك : فحتى لو كانت أجمل اللوحات أمامنا فإنها سوف تأخذ مكانها في مجال آخر غير مجال الفن ؛ ذلك أننا قد غيرنا العناصر الجوهرية سواء في مجال البصريات أو في أي مجال آخر .

وتكون السخرية أكثر مرَحا حين يكون من النادر أن نعثر على ميت من هذا الضرْب يتمتع بصحة جيدة. فالأعمال الفنية لم تعرف هذه النسبة من الغلاء أبدا، ولم يعرف الفنانون في السابق اندماجا اجتماعيا أعمق من هذا الذي يعيشونه، كما أننا لم

نشهد أبدا قدْرا من جمّاعي الأعمال الفنية كاليوم. بل إننا لم نر أبدا هذا العدد من المستهلكين يرتاد المتاحف : فقد بلغ عدد من زاروا المتاحف الوطنية الفرنسية الأربعة والثلاثين سنة 1990 خمسة عشر مليونا. كما أن الدول مثلها مثل الخواص تصرف أكثر فأكثر لحيازة الأعمال الفنية والمحافظة عليها وتداولها. والمأثرة التي تحظى بأكبر عدد من الزيارات في العالم ليست هي تاج محلّ ولا بُرج إيفل وإنما هي مركز جورج بومبيدو بباريس . وتعرف أوربا فتح متحف كل يوم، بحيث تبدو كأنها تتدثر بعباءة زاهية من المتاحف شبيهة "بغطاء الكنائس البيضاء" الذي عرفته في القرون الوسطى. وقد شيدت ألمانيا، في مدة عشر سنوات 300 متحف، واليابان 200، كما أن فرنسا تتوفر منها على أكثر من ألف تحت المراقبة ومعترف بها، يرتادها أكثر من 70 مليون زائر سنويا. وفي الولايات المتحدة ارتفعت أعداد زيارة المتاحف في ربع قرن من 200 إلى 500 مليون شخص سنويا[3]. إنها حقا إحصائيات مخيفة. فالتوالد السّرطاني للخلايا والاختناق بسبب الازدحام شيئان معروفان. كل الناس يكتبون كتبا، تلك هي نهاية الثقافة الكتابية. كل الناس يملكون سيارة، ذلك هو إعلان نهاية عصر السيارة. فهل علينا القول تبعا لذلك : كل الناس يرون الصّور، فلا أحد سيشاهدها غداً إذن؟

من أين جاءت مفارقة الموت/ التمجيد، التي لها معنى المعجزة أكثر مما لها معنى الكارثة؟

من المال في المقام الأول. فهو الذي "أنقذ" الفن. إنه مصدر كل الخير. ما الذي يجعل لوحة الفنان الأمريكي وارّول الموسومة ب : One dollar Bill تحتل مكانة طوطمية في فجر هذا القرن؟ من حسن الحظ أن الفن سوق. ونحن نؤلّه الأول لأننا قد ألّهنا أولا وقبل كل شيء الثاني. أو بالأحرى لنقل إن معجزة بقاء الفن تأتّت من اللقاء بين العمل الفني باعتباره شيئا صلبا نادرا، وأثاثا قابلا للنقل وغير قابل للنسخ (أو محدود النسخ) وقابلا للتحويل ومتعرضا للامتلاك الخاص أو الخزن، من جهة، والخصائص العجيبة للمال من جهة ثانية. بصيغة أخرى، إنه اتحاد بين تقديسيْن وصهرٌ لهما في تقديس واحد. وقد قال هيجل : "المال هو حياةُ ما مات وهو يتحرك في ذاته".

يتعلق الأمر إذن بدوران في صالحهما معا : فالمال يمكّن من تداول الفن، الذي يساهم بدوره في تداول المال (أما الجداريات، مثلها مثل الفسيفساء الفني، فهي أصبحت نادرة في السوق لأنها لا تشارك في لعبة الحركية). يحقق المال قيم الفن الذي يحول المال إلى شيء لاواقعي، ويجعل منه علامة خالصة ويبيّضه (كما تبيض المافيا أرباح المخدرات في سوق الفن). ليست الورقة المالية صورة. إنها رمز. لكن حين تصبح الصورة ورقة مالية، تغدو هذه الأخيرة بدورها شبه صورة، أي عملا فنيا مُفترضا. أيُّ

شركة كبرى ليس لها جائزة كبرى للفن التشكيلي، ومؤسساتها ومموّلوها ودعمها للتظاهرات الفخمة؟ الفن مربح، وهو مربح ليس فقط للمستثمرين (فمبيعات المنتوجات المشتقة من معرض تولوز - لوتريك، مثلا، المكونة من ربطات العنق والسراويل والمَحافِظ قد تجاوزت رقم مصاريف المعرض). لكنه أيضا قد يُعفي من الربح. فرهاناته التجارية من الكِبَر بحيث إنه أصبح سلاحا دبلوماسيا في العلاقات الدولية ؛ ذلك أن الدول تتصارع فيما بينها بضربات "المعارض الكبرى" (تركيا واليونان تتنازعان على متحف الميتروبوليتان بنيويورك لربح مزيد من الاعتبار و"تجميل الصورة"). إنها لَتعددية في الوظائف خصبة. فالوظائف التي تشغّل آلة "الفن" إلى أقصاها هي وظائف إعلامية واقتصادية وضريبية ودبلوماسية وسياسية وتراثية وسياحية، أي كل الوظائف إلا الوظيفة "الدينية"، التي لا تحضر في أحسن الأحوال إلا بشكل عرضي. إن مقولة : "الاقتصاد والثقافة تجمعهما نفس المعركة" تعني فعلا بأن الثقافة تناضل لا مع الاقتصاد وإنما من أجله ومكانه وخلفه. لم يعد محرك الفن كما في الماضي موجودا في الفن وإنما في ما يحرّكه من خلف ؛ أي في الحدث الإعلامي (اضرب ضربة قوية واجعل الآخرين يتحدثون عنك)، وفي المكائد المالية (أنقذْ أموالك بأشياء ممتعة للنظر). والمحتضنون للفنون من رجال الصناعة والتجارة يكْفون بلد ما بعد الحداثة، أمريكا، كي تحافظ على مركزها. فما الذي سيتبقّى من معتقداتنا الجمالية إذا ما أخضِعت الأعمال الفنية لمراقبة دولية للأسعار؟

الرأسمال المسرح

نشأ الفن في القرن الخامس عشر مع الرأسمالية الأولى، التي تنامت في المراكز الحضرية للاقتصاد العالمي آنذاك كالبندقية وفلورنسا وبروج وأمستردام. ويُوافق عصر البصري مرحلة تفوق الرأسمال المالي (النقد مقابل النقد) على الرأسمال الصناعي (المال مقابل البضاعة). أما طلائع هذا النهوض الفني فتعود إلى أوائل هذا القرن، هذا إذا كانت أول لوحة تجريدية هي "**أكواريلا**" لكاندانسكي، التي يعود تاريخ رسمها إلى 1910. وقد أوضح جان جوزيف غو Goux التجاور بين هذا النهوض الفني والتطورين الآخرين، أي الانتقال من المال الذهب إلى المال المكتوب الذي لا يحوّل، والانتقال من اللغة-المدونة (حيث تقابل كل كلمة شيئا) إلى اللغة النّسق (حيث تأخذ كل كلمة قيمتها من الاختلاف عن كلمات أخرى)[4].

لقد كان الصنم، بقدرته على العرض يجعل المرء أمام، بل في تماسّ مع، الوجود في حقيقته الإلاهية، أي الوجود المطابق لذاته والمنغلق على ذاته، ومن ثمة جاء ثبات

أساليب العصر الأول للفن. فلمدة ثلاثة آلاف سنة، ظل التصوير المصري، من الأمبراطورية إلى البطليموسيات، مشابها لذاته. فالفن، بقدرته على **التمثيل** يحيلنا على مظهر من الدرجة الثانية، لكن الدرجة الثانية تلك كانت رهينة واقع أول (أي الواقع بامتياز، واقع الألوهية والطبيعة والإنسان)، كما كانت الأوراق المالية رهينة بسبائك الذهب. لكن ذهب الواقع لم يكن معطى هكذا أي محاكيا للمظاهر، وهو ما يفسر الحرص الذي يتميز به تعلم الحرفة ومهاراتها. إن الورقة المالية للبصري تستطيع بقدرتها أن ترتهن **بنفسها**. فلا وجود لرصيد معدني، ومن ثم سرعتها التداولية وَهَوْسها بالاعتراف عبر التبادل. إن شِبْه الموضوع المعاصر، باعتباره علامة نقدية ذات قيمة تافهة، يسير وفقا للرونق والعراء، وهو دائما على حافة كارثة نقدية شبيهة بأزمة 1929 (بالرغم من أنها غير محتملة بالنظر إلى المصالح التي تتصل بها، كالمتاحف والمجموعات الفنية الخاصة والخزانات الاحتياطية والأروقة والعائلات والمافيات. . . الخ). هذا السباق السريع يشكل، كما هو حال الرأسمال، سلسلة من السقطات يتم تفاديها في نهاية المطاف.

إن التنقيص من الصور، لتغدو مجرد علامات، قد تخلله الانتقال من **التخفيض** (أي ذلك الذي يمتدح خصائص شيء ما) إلى الإشهار (أي امتداح رغبات الشخص). وهو تنقيصٌ صَاحَبَ نقْل الأولويات المتصلة **بالنظام الإعلامي** من الإعلام إلى التواصل (أو من الخبر إلى الإرسالية)، وتلك المتعلقة **بالنظام السياسي** من الدولة إلى المجتمع المدني، وتلك المتعلقة **بالنظام الاقتصادي** من مجتمع الإنتاج إلى مجتمع الخدمات، والأولويات الخاصة **بنظام الترفيه**، من ثقافة التنبيه، (من مدرسة وكتاب وجريدة) إلى ثقافة الترفيه. أما الأولويات الخاصة بالنظام النفسي فقد انتقلت من سيادة مبدإ الواقع إلى هيمنة مبدإ اللذة. وقد انتهى كل هذا إلى نظام جديد مكتمل ومنسجم.

فما أن تأخذ الرغبة مكان الحاجة وتصل البضاعة إلى "مقامها الجمالي" حتى ينصهر المبدعون والمبتدعون ويتحدوا. فمعركة الفن والإشهار واحدة. هنا يصبح الرقي بالعمل الفني وإشهاره هو العمل الفني نفسه، والفن هو عملية إشهاره. وهناك تغدو البضاعة مرآة الأحلام الصالحة لالتفاف الشَّرهين بصريا. فالإشهار، بتحويله للمنتوجات الاستهلاكية إلى تحف فنية، يغدو هو الفن الرسمي لمرحلة ما بعد الفن. والأمر لا يتعلق بقرار من الدولة وإنما بضرورة اجتماعية. وهو يغدو رسميا لأنه وظيفي (والوظيفي دائما جميل). وباعتباره طقسا من طقوس البضاعة فهو بالتأكيد فنّنا المقدس، وفنّ مقدّس عصرنا. وإذن فهو هذا الفن الأكثر حيوية، أي ذلك الذي يجعل الفنون الأخرى تدور في فلكه، والمساند المموِل Zeit-geist . كان الصنم يستجيب لنداء الناس وهم يناضلون

من أجل البقاء، أما الفن فهو يستجيب لإرادة امتلاك العالم. بينما نشأ البصري حين عوَّض التنافس على المظهر العلتين السابقتين، أي حين لم يعد ثمة لا خوف ولا جوع.

من الناحية الاقتصادية تظل السينما رهينة بالتلفزيون الذي يرتهن بدوره بالإشهار. فمن المنطقي أن تفرض الصورة الإشهارية قانونها على أسلافها الذين تتكفل برعايتهم. في سنة 1920 انتبهت الطليعة للرّيكلام (إشهار البضاعة) ؛ وفي 1980 أصبحت الطليعة هي التي يمسك بها الإشهار[5]. كان الرسام الفرنسي دولوني Delaunay يلعب بالإشهار لكن ويرّول، الذي كان بنفسه إشهاريا في البداية، يخضع لمشهدية الإشهار ولعبته، الذي أصبح منذ ذلك الحين الواسطة الأساسية. ومن ثمة تنبع سلطته الجاذبة ووضعيته الاعتبارية كقانون. وبما أنه غدا عنصرا مشتركا، فقد تكلف ليس فقط بالأعمال الفنية بعد أن تكلف بالخيرات وسوق الفن، وإنما أيضا بالمتخيل السياسي، وصولا إلى تنظيم الممارسات المقدسة الجماعية (الذكرى المائتين للثورة الفرنسية، و"قضايا حقوق الإنسان" في أرجاء كثيرة من العالم).

وإذا كان كل شيء قد غدا الآن فنا (التعليب والعرض، والتنشيط والاستعراض الكرنفالي، والغرافية والديزاين والاستنساخ الآلي، والحلاقة والعطور، والمطبخ. . . الخ)، وغدا "كل شخص فنانا" (كما قال بويز Beuys)، أفلم نصل إلى استنفاذ ما في جرابنا؟ فالفن لم يعد يعيّن سوى حكم كيفي من ضمن الأحكام الأخرى. فنحن نقول عفويا "هذا فن" ونحن نعني، "إنها أشياء جيدة، وهي تعجبني". لكن اللاشيء ليس أي شيء. فهو ذو ألوان حلمٍ واحتفال. وبالرغم من أنه تحديد ضعيف إلا أنه توسُّع لا سابق له، وهذا يبيح ذاك ويبرره. هل تعرفون أحدا ليس فنانا ولو بشكل جزئي؟ أليست المتاحف الآن مختصة في كل الأشياء تقريبا (حتى القهوة وفتّاحة القنينات والنظارات)؟ إن معبد الصورة هو المدينة بكاملها. والإلاه العتيق للجمال الذي كان في ما مضى متعاليا ونادرا أصبح يسكن كل زوايا الزقاق. وذلك البُدُّ المرح الذي تغلف طقوسه وسماته العالم بأكمله لم يعد يعرف الغيرة. ففي معرض "فن وإشهار" الذي نُظم بمركز جورج بومبيدو عام 1991، تُواجه الزائر هذه اللافتة : "اصنع بمالك عملا فنيا. . . في الحال"، وهذه العملية تعني وضع شيك أو ورقة مالية في الآلة الناسخة لفنان مشهور، ثم يستعيد صاحبها ما وضعه مع رقم يضمن بأن القطعة فريدة. إنه المسلسل الآلي للفرادة. فهذه العملية البسيطة كانت ستروق للفنان الفرنسي مارسيل دوشان. ويقول لنا هذا الإلاه الدولار اللعوب : "هل ترغبون في اللعب معي"؟ فالخليّ من الهموم يكون هناك حيث الجو رائق. ولم لا؟ يلزم فقط الاتفاق على الأشياء بوضوح.

في مجتمع الوفرة تتّسم الخيرات أقل فأقل بصلاحيتها واستجابتها. والصور المعروضة في السوق لا تشذ عن القاعدة. إنها تتخلى عن قيمة استعمالها الفردي -باعتبارها متعة وتأملا واغترابا . . . الخ- وعن أمارات الغنى. ففي العمل الفني للعصر البصري، وهو كما نعلم احتفال ماجن حيث يكون المرء عصيّ الرؤية، يكون الشيء هو الأقل أهمية. فهو يحلّق في غير ثقْل، ويميز من غير أن يميز نفسه، ويمتلك قيمة نابعة من ثمنه. إن صيرورة العمل الفني علامة نقدية يجعل منه بُدّا مرغوبا فيه لكنه قابل للتبادل في سلسلة لانهائية من العمليات التجارية ودورات البورصة والترتيب العالمي للمبيعات[6].
إنه قابل للتحويل والصّرف كما يصرف شيك بنكي مقابل آخر، وقد كان مارسيل دوشان يطلق للتداول شيكات مزيفة وبطاقات ديْن كازينو موقعة من قبله معتبرا إياها أعمالا فنية. فكما لو أن الإشهاري المعروف قد أحس بأن الصرف الذهبي العادي سيُعَوّض بالصرف الفني العالمي، باعتبار أن الفن قد عوض الذهب في النظام النقدي الدولي[7]. فهو الذي يضمن، بشكل ما، نتائج التجارة.

المقدس في أقصى حالاته

لا جديد في الأمر، فالفن موجه إلى المال (مثله مثل فناني أمس في نيويورك، وبعدذلك في طوكيو)، والمال موجه إلى المقدس. فليس ثمة من تناقض بين الارتفاع المهول للأسعار في سلسلة متاجر سوثْبايزْ وتعدد المجامع الدينية وسيَر الأولياء حول المعنى النهائي للمربع الأبيض على خلفية بيضاء، وبين كبار القسس ودلاّلي الفن. إنها صفقات الشعائر وشعائر الصفقات. فللكلمات التجارية المستعملة في اللغة الفرنسية للتعبير عن المضاربة والقيم معنى روحي ودهري.
في سنة 1991 انعقد في مدينة البندقية (بتنظيم محكم) "مؤتمر القمة العالمي للفن"، في إطار المنتدى الاقتصادي العالمي الذي يوجد مقره بسويسرا (المعروف أكثر بمجموعة دافوس). لقد قررت نخبة رجال الأعمال الدولية تحمل مسؤوليتها الجمالية، وذلك باستهدافها "خلق روح وحدة شاملة عبر الاختلاف الثقافي الموجود". ونحن نقرأ في **بيان من أجل مجتمع شامل** المكتوب بالأمريكية (ففي عصر البصري، على إيطاليا التحدث بالأمريكية) : "الفن لغة الثقافة، وهو الشكل الوحيد للتعبير الإبداعي الذي يمكّننا من التواصل وبناء الجسور الحقيقية والفعلية بين أطراف العالم". ولأن هواة الفن وجمّاعيه والفنانين التشكيليين هم ورثة القيم الأكثر سموا، فهم مشهورون بترميم الجسور المنهارة بين الأفراد والثقافات، هذا ما يذكرنا به رجال أعمال لا يبتاعون الكلمات.
إن بناء الجسور تعني حرفيا في اللغة الفرنسية "pontifier" (التحبير البابوي)، وهي

وظيفة كل زمن مقدس. فالحبر الأعظم، بابا هذا العالم ورسوله الأكبر المعمَّد، أليس هو الفنان لا البابا؟ وقد أصبح من المتفق عليه الآن بأن الحكومة الروحية لأوربا الكبرى الموحدة ستعود للفاتيكان. لقد كان نظر أناس مدينة البندقية أبعد من نظر رجال روما القديمة، فهم يقترحون على العالم بأسره لغة موحدة، هي الجمال لأنه العروة الوثقى الأسمى بين الحضارات المتفرقة.

أكيد أن مؤرخا للثقافة كان سيتفكه بسخرية القدر الجميلة هذه الموجهة من القرن العشرين إلى القرن التاسع عشر. لقد تم فيه إعلان ديانة الفن من قِبَل فنانين سئموا من "الواقعية البورجوازية". وها تلكم الديانة تعود إلينا عبر مؤسسة البنكيين. "لنحب أنفسنا في الفن كما يحب المتصوفون أنفسهم في الله، وليصبح كل شيء باهتا أمام هذا الحب الكبير"، هذا ما كتبه فلوبير بُعَيْد أن أعلن إنغريس Ingres، "هذا الراهب العاشق للجميل/ الذي احتفظ من الشكل الخالص بالقالب"، أن "أذواقه السامية تنتمي إلى ديانة معينة". لقد كان هذا التقديس للفن احتجاجا أطلقه المتوحدون الكبار ضد العامة الوسخة، واتهاما صارخا للمتاجرين ذوي العوينات ولهوسهم المصلحي. "سينقذ الجمال العالم" : هذه الجملة ألفنا قراءتها بقلم دوستوفيسكي أكثر من ورودها في أفواه المضاربين، لكن لا أحد سوف يستاء من هذه الفورة ذات الفأل الطيب.

بالعكس، لِنَر فيها التحقق الألف من قانون عام يؤكد أن الحاجة إلى الديانة مشروعة.

المقدس هو كل مبدإ لوحدة مجموعة ما، والوظيفة المقدسة تكون موحِّدة. وما يأخذ طابع التصوف ليس سوى منطق مقدس، وهو يبدو للمجموعة مقدسا لأنه لا يمكن إلا أن ينفلت منها (لأن هذا المبدأ ينتمي بالضرورة إلى مستوى من الواقع أعلى من عناصر المجموع التي يجمع بينها). لقد قرر الكثير من علماء الاجتماع، ومن ضمنهم دوركهايم، الطابع الاجتماعي للمقدس والطابع المقدس للاجتماعي. وما تبقّى هو تعليل هذه الدوامة. وقد قدمت في كتابي : **نقد العقل السياسي أو اللاوعي الديني**، تفسيرا لهذا اللغز في شكل مسلّمة إجرائية هي اللااكتمال[8]. فلا وجود لحضور مشترك في السافلة من غير غياب في العالية. وكما جاء في التوراة : "حين تغيب الرؤى ينمحي الشعب"[9].

إن ضرورة الشعائر النبوية سواء كانت دينية أو لا، ينبع من ثابت تنظيمي. أما أمكنة وموضوعات العبادة فإنها تتغير تبعا لتغير الزمن والمجتمعات. وحتى لا نخرج عن مجال الصورة المنجزة، لنختصرْ باختزال كامل ونقلْ بأن من كان في العصور القديمة هو الإله في معبده، وكان في العصر الكلاسيكي هو الملك في قصره، وفي العصر الحديث كان هو ممثل الشعب في برلمانه، أما في العصر ما بعد الحديث، الذي يمكننا

نعته بالحداثي الأخير، فالمقدس هو العمل الفني في المتحف. إنه تطور قصير للدورات الثقافية وتمدد للمجموعات الموجودة. فالعصور تتقلص والساحات تتسع. لقد كانت "الديانات" الواحدة بعد الأخرى، عشائرية ثم قبلية ثم مدنية ثم وطنية ثم قارية. وديانة الفن تقدم نفسها على أنها أول ديانة عالمية. إن دورها يكمن في إعادة تشكيل ما يتفتت ويتفكك، وهي تتضمن الآلهة والأساليب والحضارات كلها. ومدينتا شارتر وإلفانتا يمزجان زخارفهما الحلزونية بأقنعة بِنين الإفريقية في المتحف الدولي.

المنزع السامي والفشل

كان أندريه مالرو قد تغنى بهذا الأمل في وقته، لكن بطريقة أخرى غير طريقةِ ناد لرجال المال يجرون وراء روح عالم بدون روح، وبأيديهم دفاتر شيكاتهم. كانت نخبويته تسجل في لائحة الروحانية العلمانية مجموع التراث التشخيصي، كي يتم تمجيد "الفعل الذي بواسطته ينتزع الإنسان شيئا من وجوده من الموت" أفضل تمجيد. لقد كان الفن في نظره "تراث نبل العالم" ووسيلة خلاص جماعي لأن الإنسان يملك بواسطته قدره. فالفن يتغلب على موت الحضارات، كما على وحدة الأفراد وإبادة الإرادات من طرف مصانع الأحلام الحديثة وما شابهها من آلات الهروب.

هي ذي إذن اللحظة التي تنقلب منها لاقُدسية العالم إلى قداسة الفن، حيث يغدو الفن، بعد أن تحرر من الدين، بنفسه ديانة ومبدأ خلاص دنيوي عالمي. أليس لقاء صور خالدة بشكل ما اقترابا من الخلود. يعتبر صاحب كتاب **المتحف الخيالي*** أن نسخ الأعمال الفنية يمكن من التَّجَوْهُر عن بُعد لقربان مّا : فالعمل الفني المصوّر يفتح الإنسان العادي باتجاه ما هو أعمق في الإنسان، أي "جانبه الإلاهي". "إن الفن يساعد على الوعي بعظمة ما يجهله الإنسان في ذاته".

لقد تم الهزء بهذا التوكيد من جانب وزير العبادات والشعائر ونبرته الصليبية. لنبدأ نحن بتحية ما هو رائع فيه. فمالرو لم يختزل الفن أبدا في "الفنون الجميلة" (ولا هو ردّ الثقافة إلى وسائل الترفيه). لقد كان حتى سنة 1959 تحت إمرة مديرية ملحقة لوزارة التربية الوطنية. إن الفن ينتمي إلى الجوهر أي إلى هذا الجانب الإنساني الذي يجب على الجمهورية إيصاله إلى كل مواطن كي يتحمل هو مسؤولية إغنائه. لذا كان للثقافة الحق في وزير دولة كان له الحظ في تحويل أمل حميمي خاص به إلى سياسة مسؤولة. قد تكون جمالية الكاتب قد تسرعت بعض الشيء في التضحية بالإحساس بالسعادة لصالح السّامي، ومادية الأشياء الفنية لصالح ميتافيزيقا المعنى ؛ فذلك راجع في نظره إلى أن أسباب التغلب على الموت مرتبطة أوثق ارتباط بتلك الصور والأحجام.

لقد كان للوزير سياسة في الفن متطابقة مع فكرته عن الإنسان، ولا علاقة لها بأي لذة زخرفية أو توتّر تأملي.

هكذا ذكّرنا مالرو، بحق وبفرنسية رائعة، بأن روابط الوحدة في مجموعة بشرية ما تنطلق من الأعلى نحو الأسفل. فلا يمكننا التوحيد بين الأفراد إلا بتنظيم عمودي. ونحن نعلم علم الحق عبر منطق اللا اكتمال، بأن أقصر طريق للإنسان نحو إنسان آخر يمر بإلاه (أو بطل أوِ نصف إلاه). ومن النافل البحث عن مفتاح جنة مجموعة ما في غير عليائها. لنذهب بعيدا ونعترف مع مالرو بأن ما هو شامل ليس من طبيعة ذكائية وإنما عاطفية وحلمية. فالمثال العلمي أو العلم، باعتباره أخلاقا، لا يكفي لوحده للربط بين الناس. والجزء هو أكثر من تجميع للمعارف والمبادلات، لأن "المآثر الرئيسية" التي تكوّن تراث أمة يلزم انتزاعها من ممتلكاته الصورية، لا من ممتلكاته المفاهيمية. فوحده المتخيل له قوة الاستثارة والاستدعاء.

من أين أتى إذن فشل مشروع التعمير الجمالي لصحراء القيم في المهد؟ مِنْ كون هذا المنظر الجميل للروح كان خطأً مثقفيا، اعتبر ببساطة النتيجة هي السبب.

ولنعبر عن ذلك بجملة أو أكثر : ليس الفن هو الذي يحقق الروابط وإنما الروابط هي التي تمكن الفن من الوجود.

وكما تكسّر زورق الحب على صخرة الحياة اليومية كذلك كان مصير زورق السّامي sublime. وبيوت الثقافة، وهي كنائس العبادات الجديدة. أصبحت مهجورة اليوم مثلها مثل الكنائس الصغيرة الأساسية المتمثلة في التجهيز الاجتماعي والثقافي للأحياء. هكذا عادت العلاقة بالأعمال الفنية إلى مجراها القديم المدني والاجتماعي المصغر، كما طفحت ارتفعت مياهه وكبر مجراه بفعل مياه الأمطار. فثمة عدد أكبر من المتاحف مقارنة مع الأمس، والكثير من الأكثر المعارض والمجلات المتخصصة والاحتفاءات والكاتالوغات والمؤتمرات والمحاضرات، وهي دائما أكثر فخامة وذكاء ودقة وراحة وثراء. بيد أن الناس لم يعودوا متآخين وهم يخرجون من هرم متحف اللوفر كما كانوا متآخين حين دخوله. أما "الأوساط الفقيرة" فإنها تفضل موسيقى التاغ tag والرابّ rap على حصتها الإلاهية هذه. فالعلاقة الاجتماعية لم تتطور والفن المختّر لم يجمع بين الناس واللا تكافؤ الثقافي ظل على حاله. لماذا؟

ولأن العمل الفني ضامن تحويل مباشر، فقد كان مفترضا فيه إرسال قوته القدسية (مانا) عن بُعد كما كان رفات الصوفي والولي يفعل ذلك فيما قبل. ومن ثمة يأتي المعجم المالروي المشبع بالسحر (الكشف، القشعريرة، الاتحاد، الإشعاع. . . الخ). وبما أن خيرات الخلاص تعمل لوحدها، لم يكن المشكل يكمن سوى في الأدنى. يكفي هنا

تدبير ارتياد المتاحف والحصول على الألبومات الموسيقية باعتبار هذين العنصرين معابد للجماهير، كي يتزايد الجمهور والممارسون لعبادة الفن، ولكي "يتم تحويل الامتياز الخاص إلى ملك للجميع". فالديمقراطية عبر الثقافة تعني رفع الحواجز "بين المبدعين والمؤولين والأعمال الفنية وباقي الناس" (كما عبر عن ذلك بيير موانو P. Moinot). لم يتم التفكير في المكتبات، ونحن نفهم لماذا يكون التَّماسّ المادي مع الأعمال، في دور الثقافة، كافيا. لكن المؤسف أن الفن لا يُنْهِض غير همّة اليقظين، وأن أغلب الناس لا يملكون المفاتيح لكي يفكوا أسرار أعمال غويا أو كلوي Clouet. فالرؤية جزاء لا فضل ونعمة، وارتياد الأعمال الفنية عمل لا احتفال. وعبقرية الوسطاء ليست هي عبقرية ساحرنا الوطني (مالرو). وبالرغم من أنه كان موهوبا في مجال الإشهار، إلا أنه لم يكن بارعا في رسم الحدود الوسطى، لهذا فقد أهمل الضرورات السوسيوثقافية للإرسال وكل الوسائل العملية المكتسبة للتواصل والتقارب. فتأهيل المواطن، أيّ مواطن، لتلقي الجروح المخلِّصة، ليس مسألة فطرية، والنزوة الفنية لا تختار أقصر الطرق للوصول إلى الناس. وليس بالإمكان تفادي التربية الوطنية والعمل الغامض للوساطات العتيقة و"الوثنية"، أعني الكتاب والصحيفة. فلا عين بإمكانها أن تغدو متنبئة إن هي لم تمرّ بالعمل.

للمهابهارتا وظيفة رمزية في الهند، لا في باريس. وراسين لا وظيفة له في بوينوس إيريس. والتشكيلي الفرنسي بّوسان كذلك، بالرغم من أنه لا يحتاج إلى مترجم. فالصورة تسافر أفضل وأكثر من النّص، لأنها ربما أخف منه. إنها تقفز على الحدود وتصل حيث نرغب لها أن تصل، لكن في أي حالة هي تصل؟ معقـّمة طبعا. مجمدة. مستجملة. وصالحة للواجهة أو الشاشة. وسواء كانت وحيدة أو لطيفة فالأمر سيان. فالصور، لا تستمد سلطتها من ذاتها وإنما من المجموعة البشرية التي كانت أو هي لا تزال رمزا لها، والتي عبرها تتحدث أو تنصت لصدى ماضيها. إنه لضرْب من الفتيشية أن يتم منح الطوطم فضائل القبيلة حين نعرف أنها هي مصدره الوحيد. ذلك هو الخطأ الطقوسي لعاشق الفن، باعتباره السليل المعاصر لعابد الأصنام، أي "رد آثار علاقة ما بين طرفين إلى أحد الطرفين" (أنطوان هنيون) فالمسيحية الوسيطية لم تعرف الوحدة نظرا لوجود نفس اللغة التشكيلية من إيرلندا إلى صقلية. لقد كان الأمر يتجاوز هذه اللغة لأن تلك الوحدة كانت موجودة داخلها هي. لم تنقذ ابتسامة ملك ريمس الفرنسية Reims آثمي عام 1280، فملك ريمس كان يبتسم لهم لأن رغبتهم في الخلاص وإيمانهم بالملائكة كانا كبيرين. ورغم ذلك فإن هذا ليس سببا في إنكار المقدس أو اعتباره وهما، وإنما سببا في موقعته حيث هو : أي في الوظيفة لا في الشيء. فالمقدس لا ينتمي إلى

الصور التي توصف بالمقدسة والتي ليست مُعدية. إنه يوجد في علاقة الإنسان بأعماله وبعلاقة تلك الأعمال والمآثر مع الأشياء أخرى. صحيح أن المجتمعات تمرّ، بسُنن قراءتها، فيما تبقى الأعمال الفنية بخطوطها وألوانها. لكن ليس هذا هو تأثيرها القوي. فالأعمال الفنية تتجاوز في دوامها المعتقدات التي ولّدتها، وهو ما يؤدي بالفن إلى أن يكون مُساهما في جعلنا ننتصر على الزمن. بيد أن البعث الجمالي للأعمال الفنية الماضية، أو توفيرها بصريا عبر وسائل الاستنساخ لا يجعلنا نعيش بشكل مباشر التعالي الذي كان يحملها وينقل معها حضارتها المرجعية. فالمقدس ليس وراثيا، وهو لا يقبل النقل مع الأشخاص. كما أننا لا نستطيع ترحيله مع أثاثنا، إنه مرتبط أوثق ارتباط بثقافة حية، وبوصفه كذلك فهو لا يقبل التّنقيل.

المعرفة والمعنى

كانت الديانات الكبرى تمنح للموت معنى. أما العلوم الحالية فهي تمتنع عن ذلك. فكيف نملأ هذه الثغرة؟ أجاب مالرو : بالثقافة. لكن العلم إزاء الأديان القائمة يظل خارج المنافسة ؛ وتظل الثقافة بدون حول أو قوة. وهذا يعني أن السؤال لم يُطرح بصيغة جيدة. فالمعنى المعيش لا يجري على نفس الطريق التي تجري عليها الصيغ الرياضية، كما لا يمكنه أن يكون في مقام مّا. يصوغ العلم الحقائق، ولأنه موضوعي فإن نتائجه تتجاوز شروط ولادتها. والعلم مشهور بكونه عالميا، أما الثقافة فهي تصوغ قيما : إنها ذاتية جماعية. وهي لذلك تجربة خصوصية، كما أنها بطبعها تاريخ وجغرافيا. لذا لا يمكننا أن نطلب من الحقائق أن تقوم بوظيفة القيم، فهي ليست صالحة لذلك. فأخلاق المعرفة لم تصلح أبدا لتكوّن ديانة.

من اللازم الاختيار مباشرة بين خرافات الجدة ذات الطابع المحلي، والملفوظ القابل للتزييف ذي الطابع الشامل. ففي الهوة القائمة بين العقل والذاكرة، وبين نظام المعارف ونظام الإرادات، تكمن استحالة "القرية الشاملة" ومآسينا الراهنة. بإمكاننا طبعا المصالحة بين الاثنين في الكلمات وتعميد الثقافة، مع إدغار موران، "كنسق يؤسس التواصل بين تجربة وجودية ومعرفة قائمة ويضفي عليها طابعا جدليا"، لكن في الواقع ما ينقص هو بالضبط تلك الجدلية، إذ لا يتم بناء الجسور بالتمني الفكري، بين معرفة شكلية كالرياضيات، التي لا لغة لها، والحكمة الممارسة لمجموعة حية تمتلك لغة معينة. فمن النظري (بفرضياته ونماذجه وقواعده) إلى الدلالي (بأساطيره وشعائره وممارساته) لا تكون النتيجة جيدة. وكما قال وزير الثقافة السابق، حين قبل ألاّ يكون أول وزير ثقافة يجهل ما هي الثقافة : "الثقافة هي كل ما يجيب الإنسان حين يتساءل عما يفعله فوق

سطح الأرض". ثمة أرض واحدة، لكن الكثير من الإجابات، وهو ما يعادل عدد اللغات الموجودة، أي حوالي 3000 لغة منطوقة. وإذا كان نوع الإنسان واحدا مثله في ذلك مثل ملكة التفكير، فإن الإنسانيات متعددة مثلها مثل دواعي الحياة في كل طبقة من طبقات سفينة نوح. والجواب عن : "ما سبب وجودي فوق سطح الأرض؟" باعتباره سؤال معنى، يوحد هؤلاء الناس بمعارضتهم بأولئك، أي بجيرانهم، أما الجواب عن "مجموع زوايا المثلث"، وهي مسألة معرفة فإنه لا يعارض بين هذا وذاك ولا يجمع بينهم. فما لا يفرق بين الناس لا يستهويهم كثيرا، وما يستهويهم يفرق بينهم بعماء. فالإنسانوية الكونية وتطلعاتنا الصادقة إلى وحدة الشعوب مدفونة هنا : في **عدم اختزالية القيم إلى حقائق**. إن وحدة النوع الإنساني فرضية عقلية وضرورة نهائية رهينة بالخصائص الخَلْقية والهندسية. وإضافة علم الإحياء إلى التقدم العلمي ليس كافيا لإزاحة ثقل التاريخ. إنها أكذوبة مرّة : فالإنسية humanitude فينا عبارة عن إحساس **طبيعي**، وبيولوجي وإيكولوجي. إنه معطى **ثقافي**، ذلك أنْ لا وجود لمجموعة بشرية ما تتخذ مقامها في الإنسانية (باعتبار أن الإسبرانتو ليس لغة ثقافة وإنما ابتداعا لا عمق زمني له).

من الأكيد أن أقمار البث والانتشار الهرتزي في كل مكان، والحواسيب الشخصية والبرامج المعلوماتية الموحدة، والتنقل الدولي للأشخاص، والنقود والأخبار والصور وتدويل السيولات النقدية، دون أن ننسى مؤسسة اليونيسكو الموقرة، كل هذه العناصر لديها الأسباب الكافية لتجميل الأكذوبة لنا. لكن، علينا مع ذلك ألا نخلط بين عولمة الثقافة الأمريكة ودعم الثقافة العالمية ونشرها. وعلينا أيضا ألا ننسى أن تراث الإنسانية المسمى "ثقافيا" (أي التراث غير العلمي) يتمثل في مخزون من الآثار. فالإنسان لا يعيش كي يحافظ على معابد أنغكور Angkor أو كنائس ديبروفنك Dubrovnik، حتى لو توفي فيها بمحض رغبته. فهو يعيش من أجل القيم التي خرجت منها هذه المعابد والكنائس، وهو أمر آخر. والإنسان لا يعيش فيها من أجل أحجارها. لكل المجتمعات ديانتها (سواء كانت سماوية أم لا)، لكن ليس هناك من ديانة كونية. والمشكلة أننا لم نر أبدا شخصا يموت من أجل برنامج معلومياتي، كما يموت مسيحي أو مسلم أو شيوعي أو وطني من أجل معتقدهم. ويا له من برنامج واسع ذلك الذي يتغنى به الشاعر البطولى الرائع : "تحقيق حلم فرنسا بإعادة الحياة لعبقريتها الماضية ومنح الحياة لعبقريتها الراهنة، وفتح الأيدي باتجاه عبقرية العالم". وللأسف ليس للعالم من عبقرية، فهو أكبر من ذلك بكثير. فليس ثمة غير "عبقريات المكان"، والعالم ليس مكانا. بل هو ليس حتى وسطا. إنه في أفضل أحواله أفق. فالعبقرية، كما الكائن الحي، ذوا طابع محلي. فمقابل الماكرو اقتصاد في عموميته ثمة الثقافة المصغرة. الموت وحده

كبير وشاسع، ومعه الجامد والمجرة بسكونها اللانهائي. وحدها التقوية تبعث على الدفء وتملأ بالدفء والاختلاف، سواء كانت تلك التقوية ثُنية أو منعرجا أو فاصلا أو واديا أو مصب نهر أو ملتقى طرق. إنها مصدر الطاقة والحياة. فنخبوية المجموعات المتحفية، حيث ينظر الصنم الفتيشي المجلوب من جزيرة نطونغا إلى آخر أعمال بورين Buren، لا تبعث إلا على اللامبالاة والبرود الممهور باللطف. وحين يتجاوز انفتاح البركار درجة معينة فإن معارضنا الاسترجاعية الكبرى تفقد معناها.

ثمة الآن معلوميات وعلوم عالمية. لكن، بالمقابل لا وجود لروحانيات شاملة. إنها لا توجد، مقدار ما لا توجد جماليات عالمية، ما عدا في دوائر المعارف، وبالضبط حين يتم الانتهاء من العمل فيها وتوضع في الواجهات، وتعرض وينزع فتيلها.

لا حاجة للعمل الفني برسالة مّا، لكنه يبدو منهكا من دون أسطورة يتلفع بها. ومن ثمة تنبع الحاجة إلى أسطرته، وذلك بوضعه خارج كل ظرفية، وفوق كل شيء، بل فوق نفسه كعمل فني، وهو ما يعني بالضبط ضربا من التطيّر. والحال أن الجمال لا يمكنه أن يكون أسطورة لنفسه، بما أن الإنسانية، باعتبارها "الوجود الأكبر"، لا يمكنها أن تكون آلهة لنفسها. هذا السبب هو ضرورة منطقية لأن اللااكتمال هو الذي يهدم دائما أحلام أصلنا وتأسيسنا الجماعي الخاص (أو في المجال السياسي، يهدم أحلام الشفافية العامة). وفي العمق، فإن أندري مالرو أو أوغست كونت، الأول بالفن، والثاني بالمعرفة، قد تابعا الوهم نفسه، أي التحرر الخالي من الاستلاب، الأول بإيمانه بالقدر المضاد والثاني بإيمانه بالإنسانية. لقد حظيت كاتدرائيات الثقافة في القرن 20 بمعونات مالية وجاذبية معينة، لكنها عرفت المصير النهائي نفسه للكنائس الدهرية للقرن 19. فبالإمكان فتح متحف، لكن ليس بالإمكان توظيف المؤمنين بمرسوم وزاري. وبالإمكان "عشق" التصوير، غير أن الفن بذاته لا يخلق رابط الانتماء. من لا يعشق غير نفسه لا يستوجب العشق. فليس من الممكن أن ننتظر من الفن أن يكون في الآن نفسه في خدمة ذاته وأن يمنح للناس معنى لحياتهم. وحين حدث أن قام بذلك، كان في كل مرة في خدمة أساطيرية وسلطة خارجين عنه. لنضف بأن الإبداع المعاصر أصبح متحركا جدا وبالغ السرعة والتشتت، بحيث لم يعد قادرا على أن يكون عنصر ربط في مجتمع مّا. فتداول الصور في السوق مضر بضرورات الاحتفال الجماعي الذي يتطلب بطءا وتأملا أكبر.

إن تقديس الصورة لنفسها يقود في النهاية إلى تحطيم الابتعاد كعنصر جوهري فيها، وبالتالي التغريب الحميم، أي ذلك الإحساس بمسافة عصيّة بين العمل الفني القريب وبيننا نحن، وهو الإحساس الذي نسميه، بغير دقة في التسمية، إحساسا

بالمقدس. كما لو أن تعدد المعابد وأنصاف آلهة الفن، مصحوبة بانتشار إداريي الفن ووسطاء الإرسال الثقافي، لا تترجم انتعاشا وإنما انهيارا لإيماننا بتعالي الأشكال. وكما لو أن الفضيلة التوحُدية للنظرة الجمالية تتناقض مع تضخم رموزها. إن تبجيل الفن، باعتباره خروجا دينيا من الديانة، والاعتقاد الأخير للكافرين يشبه الإيمان الشكي، وتشبه متاحفنا، من ثمة، معابد مخصصة للاأدريين. إنه لترابط غريب، بيد أنه يلائم هذه الديانة اليائسة. فتبجيل الفن لا يعمل سوى على الإيهام بالإشباع الروحاني. إنه التعالي الأخير الذي يبيحه اندحار المتعاليات (كالعبادة، والعرْق والموطن، والأمة والفن نفسه). لنتذكر أن هذه العبادة الاستبدالية قد ظهرت لدينا في عصر النهضة، خلال أول تشكيك جذري في التقليد المسيحي. وقد عادت للظهور في القرن 18 عصر اللاإيمان، وهو القرن الذي لم يعتبر صدفةً عصر "الذوق"، ذلك أن هذا التطيُّر قد أخذ شكله العقائدي الراسخ، بما أن تحرر المجتمع المثقف من رقبة المسيحية بدأ حوالي 1730 (وقد قام تولستوي ، في سياق الديانة الأورثودوكسية، بملاحظة مشابهة عن النزعة الجمالية التعويضية لدى الطبقات الحاكمة الروسية في القرن 19). وتبعا للقاعدة العامة، حين تفرغ الكنائس تمتلىء المتاحف. ففي فرنسا، ومنذ قرن من الزمن، ثمة بالتأكيد ترابط بين انخفاض نسبة الحضور للصلاة الدومنيكية ونسبة ارتفاع ارتياد المعارض الفنية الكبرى. فارتفاع عدد المؤمنين وتطور الوفاء للدين في قلب الممارسة الشعائرية نفسها، لا يدل مع ذلك على تقوية المعتقد. ونحن على علم بمفارقات اللااعتقاد الديني الذي أثاره في ما مضى على أحسن وجه جان كلير بقوله : "يبدو أن التزايد الدال لأعداد المتاحف علامة انحطاط روحي أكثر منه علامة على الاكتمال، بمقدار كا كان تعدد المعابد الرومانية غير مؤشر على أوج حضارة عظيمة وإنما على نهايتها"[10].

الداء الإسكندراني

إن المواكب الفخمة المصاحبة للندرة والقلة تأخذ العَرَض مأخذ الدواء. وفي هذه الحدة ثمة نبرة كوميدية لاإرادية. إننا نطلب من ثقافة غدت انطوائية وخالية من الحياة أن تشافي الروابط الاجتماعية من فقدانها للحيوية. كما لو أن هذه الديانة الجمالية الفاقدة للطاقة الجماعية بإمكانها أن تستجيب لمطالب مجموعة وطنية ليس لها من مدنية، ومشتتة إلى مجموعات عرقية مصغرة. إن مصارعة الموت تتم هنا بالطرق الجنائزية والتكفين وسِيَر الأموات والكاتالوغات، واستحضار الموتى بشتى الطرق السحرية. "فالثقافة بوصفها جوابا على الأزمة" علامة على أزمة لا جواب لها. هكذا، حين يتم التخلي عن القيم وتكف الأشياء عن الإنشاد، يتم اعتبار الجمال قيمة عظمى، ويتم

إقامة أوبرات هائلة. إن هذه العلاجات الجماعية الوهمية تنتمي لما يمكننا تسميته بالداء الإسكندراني. ففي الإسكندرية، كان "تلامذة ربات الفن" يحظون بالتشريف أكثر من أثينا أو روما أو برغامو. فهنالك كان الهوس الاحتفالي سائدا، ومعه هوس جرد الموروثات والمآثر العظمى والأشغال الكبرى والطابع الجمالي للوجود اليومي (الذي يتزايد مع تخدير الحواس). لقد تبلورت شعائر "جمع التحف" الفنية بين المناورة والمتق والمكتبة العظمى، وتأسس دكان التحف القديمة في قلب العصر القديم.

إن نهاية الوثنية القديمة ليست غير ذات قرابة فيزيونومية، وإن على مستوى آخر، مع نهاية الألفية المسيحية. فعظمة المدن والغلوّ في حياة الترفيه والولع بالألعاب والفرجات، وتعظيم البهلوانات والمصارعين، وانصهار العوالم الذكورية والأنثوية، وشيوع معاشرة الغلمان، وتطور المعرفة التجميعية، ونماء النص الجامع، وشخصنة الحيوان الأليف، والحب الحيواني للطفولة، وجنون الجديد والحركة والتغير، والحضور الكاسح للشبقية، والاندفاقات الكونية، كل هذه الأشياء تحدث حين تكف "قوة وشرف إنسانية الإنسان" (مالرو) عن أن تكون بديهية. كما أن نضوب التبريرات الرسمية أو الوراثية للوجود، وفتح مجامع الآلهة القديمة على مصراعيها للروحانية النخبوية، والسذاجة العقيمة للحياة العمومية، والتطوير الأقصى للتفاصيل أو فقدان السذاجة التقليدية، والهوة المتعمقة بين العفوية الشعبية والمعارف الباطنية، كل هذا يسرّع من البحث عن العنصر اللاحم التعويضي كي يتم تفادي التشتت العام. لقد ظنت الحضارة الأسكندرانية، وهي الأكثر بريقا والأقل صلابة في العالم القديم، أنها عثرت على لحمتها ومفتاح مشاكلها، وذلك في توفيقيتها الثقافية التي لا ضفاف لها. وبما أن الارتباط العميق بالمدنية قد تلاشى، فقد غدا الناس ينصّبون من أنفسهم مواطني العالم وبدون وسائط. إنها قداسة هشة وكسولة سوف تجعل منها الأمبراطورية البيزنطية، المؤمنة بالأورثودوكسية والمحدودية، لقمة سائغة.

"إن المدينة، حسب فرنان وفيدال ناكي، تجعل من نفسها مسرحا" في التراجيديا الإغريقية. وفي المحاكاة الساخرة الهلينية في الماضي، أو المحاكاة الساخرة الحديثة اليوم، يحلم المسرح بأن يغدو مدينة. أما المسرح الحي للمدينة الغربية اليوم فهو متحفها.

لم يحدث أبدا أن قام حشد كبير من المتاحفيين كهذا بتجميل الصورة الداخلية للمتاحف ومناحيها، ولا أن احتقر المعنى المباشر للصور بهذه القوة. وكما أن الاهتمام بالتربية في المدرسة يعفي من هموم التعليم، والنص يتوارى خلف الإخراج، كذلك تخفي علبة المجوهرات في أضرحتنا الحلية المفردة، ويسرق المحافظ النجمية من التحفة المحافَظ عليها. كيف نميز إذن بين الذوق المفرط للمعابد الجديدة والذوق الأكثر سرية

للمقابر؟ وبين تحويل الجمال إلى فرجة وغريزة الموت العتيقة؟ إن ثمة ما يشبه البهجة الكئيبة في الاحتفاء الجامح بالمعلمين الكبار والصغار. ففي هذا اللولب اللانهائي، ها هو يعود إذن، وإن على مستوى لا يزال مجهولا، ذلك التراكم اللامتحدد للرفات، وديانة الشكل المطلق، حيث يعجز النهم الجمالي المعلَن بجلاء عن تغليف ذلك الافتتان التلذذي بالعدم.

الهوامش

1- مأخوذ عن :

André Chastel, *La Crise de la Renaissance*, Genève, Skira, 1968.

2- *Le Monde*, numéro du 12.12.1995.

3- **Jean Molino**, "L'art aujourd'hui", *Esprit*, Juillet-aout, 1991

4- **Jean -Joseph Goux**, "Les monnayeurs de la peinture", *Cahiers du Musée national d'art moderne*, numéro 29, automne 1989.

5- *Art et Pub*, Catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, Paris, 1990.

6- يقدم المنشور المسمى الرأسمال Kapital، المطبوع بكولونيا بألمانيا الترتيب السنوي للفنانين المائة الأكثر عظمة وشهرة (40 أمريكيا، 24 ألمانيا و4 فرنسيين سنة 1992) وذلك لتعريف المهتمين بكيفية استثمار أموالهم وإيداعها.

7- تلك هي أطروحة :

Simonnot, *Dollarl'Art*, Gallimard, Paris, 1990

8- **R. Debray**, Paris Gallimard, 1981.

انظر التعليق الذي كتبه :

M. serres, *Eléménts d'histoire des sciences*, Paris, Bordas, 1989, pp. 358- 361.

9- الأمثال 39 و18.

10 –"De la modernité conçue comme une religion", in *L'Art contemporain et le Musée*, Cahiers du Musée national d'art moderne, Paris, 1989.

الباب الثالث

ما بعد الفرجة

الفصل الأول
يوميات كارثة

لم تعد المشكلة تكمن في معرفة إن كانت اللوحة مثلا تعبّر في حقل قمح، وإنما إن كانت تعبر إلى جانب جريدة، مفتوحة أو مغلقة، باعتبارها غابة كثيفة.

أندري بروتون

◆◆◆

عبر الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون والحاسوب، استطاعت آلات البصر في قرن ونصف من الزمن، وبانتقالها من الكيميائي إلى الرقمي، أن تحتوي الصورة القديمة "التي يصنعها الإنسان بيديه". وقد نتجت عن ذلك شاعرية جديدة، أي إعادة تنظيم عام للفنون البصرية. وفي هذه الرحلة دخلنا في عصر الشاشة بوصفه ثورة تقنية وأخلاقية لا تشكل ذروة "مجتمع الفرجة" وإنما تعلن عن نهايته.

◆◆◆

1839 : الصدمة الأولى للصور الفوتوغرافية

لنحاول بدون تفخيم القيام بتقويم رصين للآثار الآلية التي زعزعت هذا اليوم نظام رؤيتنا.

لكن متى بزغ هذا الفجر؟

من الأفضل لنا، إذاً، أن نختار دقة التواريخ على عماء الكلمات. وحينما تكون الخطوط الفاصلة كثيرة الوضوح فإنها تكون خادعة، وإذا ما كانت مضبَّبة فإنها تكون غير نافعة. وإذا كانت المراهنة على الجانب الزمني بالرغم من بلادته الظاهرة تهمنا، فلأنها تفرض علينا إعادة وضع المقولة الأدبية الخالدة لـ "موت الفن" في إطار التاريخ المحايد للاختراعات، لكن بتحريرها من مجازات الكآبة ("كل أمبراطورية بائدة"، وأمبراطورية الفن لن تخرج عن القاعدة) أو من المجازات الإحيائية ("كل مولود يستحق

الهلاك يوما") ؛ ثم بمواجهتها بمشكلة التوالد التكنولوجي. إنها تبسيطية غير بديهية، وهي كذلك أكثر فأكثر. إن التقنية تتقدم عبر محو بصماتها، وكلما أحكمت قبضتها كلما وارت نفسها بنفسها. فبمقدار ما يزداد تحكمنا في الأشياء بمقدار ما تنقص قدرتنا في التحكم، ولو بذكاء، في هذا التحكم نفسه.

بإمكاننا بدء حفريات السمعي البصري مع النار والظلال التي تنعكس على حيطان المغارة، وتحديد بدء النقد السينمائي مع أفلاطون. فالغرفة المعتمة التي عرفت باسم الستينوبي تعود إلى ما قبل التاريخ. لكن، وكما وضح ذلك جاك بيريو J. Perriault بدأ العرض الضوئي القارّ في القرن السابع عشر مع الفانوس السحري، الذي يُعتبر ملحقا للغرفة المعتمة. أما الصورة المتحركة فلم تظهر إلا في القرن الثامن عشر، خلال الثورة الفرنسية، مع اختراع التّرافيلنغ على يد البلجيكي روبرتسون مخترع "الشبحيات" fantasmagories، الذي كان يمرر، خلف شاشة، عربة تسير على سكة حديد وتحمل مصباحا[1]. وكانت العربة تستعيد بهذه الطريقة صور الموتى المشهورين (كفولتير ولافوازيي وغيّوم تيل). وقد تمت ممارسة نشر المعرفة العلمية في القرن 19، مثلها مثل التربية الدينية، بمناظر على الزجاج (فقد كانت الدروس الليلية في البوادي، غالبا، عبارة عن عروض ليلية). لكن، يتفق الجميع على أن التجربة الوحيدة على المعدن أو ما يسمى نموذج داغير daguerreotype الذي سُمِّي باسم صانعه، وهو رسام ومصمم مناظر مسرحية، كان قد اخترع سنة 1822. فجهاز الديوراما هو الذي أدخل الصورة الغربية في العصر الآلي الجديد. مع ذلك، وحتى نختصر الكلام، لم يتم الدخول في العالم الجديد في رأينا سنة 1839، ولا سنة 1859 بمناسبة أول معرض فوتوغرافي في صالون الفنون الجميلة بباريس، ولا في 1895 عند أول عرض سينمائي للأخوين لوميير، ولا في 1928 عند عرض **مغني الجاز**، أول فيلم ناطق رد به الراعي السينما على الراعي الإذاعة، بل ولا سنة 1951 عند ظهور الإستمانكولور (أي الشريط السالب بتقنيات الألوان)، وإنما خلال السبعينيات من هذا القرن مع استعمال التلفزيون بالألوان. لقد تمَّ إعطاء الانطلاقة لعصر الشاشة حوالي 1968. ففي تلك السنة، وخلال الألعاب الأولمبية الشتوية لمدينة غرونوبل الفرنسية تمَّ تجريب وإطلاق البث الهرتزي للصور الملونة، كما تم تدقيقها دقة عالية سنة 1992 في الألعاب الأولمبية بألبيرڤيل. لقد جاءت اللحظة الثانية لمتابعة حركة اللحظة الأولى، بيد أن الأولى تبدو لنا، ومن غير أن نضفي عليها طابعا أسطوريا، مؤهلة لإحداث القطيعة.

عرف الغرب المنقوشات الخشبية والحديدية، والليتوغرافيا (الرسم الحجري) التي ظهرت في بداية القرن 19، وقبلها عرف الأختام والميداليات والنقود و **لعبة الورق**

والأوراق البنكية. فالفوتوغرافيا لم تكن إذا الأولى في مجال المضاعفة والنَّسْخ، بل إن ذلك يعود إلى إدخال عنصر آلي في العمل اليدوي المتعلق بالتصوير. "لقد عوض النور يد الفنان". كما أن الرسم بالحفر والليثوغرافيا (اللذين كانا يشوشان على النّقاش) كانا تقنيتين. أما نموذج داغير فكان تكنولوجيا، أي تقنية غير شخصية "بلا روح ولا عقل" كما أدانها بودلير (الذي لم يشك أبدا في امتلاك الآلات للروح). وفي هذا الإطار ليس الثامن عشر من غشت 1839 تاريخا وإنما منعطفا. فهنا تمَّ تدشين المرحلة الطويلة لانتقال الفنون التشكيلية إلى الصناعات البصرية. ففي ذلك اليوم أعلن أراغو في معهد فرنسا باسم الدولة الفرنسية، اختراع "هذا الجهاز الجديد لدراسة الطبيعة".

وقد تمت الجلسة في أكاديمية العلوم لا في أكاديمية الفنون الجميلة. وكان أراغو يحتفي بالأمر بصفته عالما ويتوجه بالخطاب لنظرائه أوّلا. فقد كانت تلك التقنية في نظره أداة وملحقا بالعمل العلمي، وموضوعةً رهن إشارة علماء الفلك والنباتات والحفريات. غير أن دولاروش ، وهو رسام معارك في أوج شهرته، خرج من الجلسة وهو يردد : "مِنَ اليوم يمكن اعتبار التشكيل في عداد الأموات". وبالرغم من أنه في المدى القصير سوف ينتعش أو يزدهر إلا أن تغيُّر الميدان لم يكن يفتقر إلى صدق النّبوءة. كان الشريك القديم المتوفى لداغير، ولقبه نييبّس، والذي صنع أول صورة فوتوغرافية في العالم سنة 1826 يسمى نيسيفور، مثله مثل نيسفور القديم، وبفاصل ألف سنة. إنها لصدفة غريبة أن يحمل أول ممارس للصورة الآلية اسم أول منظِّر للصورة "المصنوعة بيد الإنسان".

كانت اليد ضد العقل، وقد جاءت النهضة لمصالحتهما بعناء وصعوبة وذلك بوضع الفنان التشكيلي تقريبا في مرتبة الكاتب، أما صانع الظلال فقد أعاد إحياء التعارض السرمدي بين العمل الآلي والعمل الشريف، وذلك لغير صالحه. لذا فقد ظل لزمن طويل رجلا بلا عمل فني. فالتشكيلي كان يصنع شهرته، فيما ظل المصور الفوتوغرافي يمارس مهنة. إنه ليس مبدعا وإنما هو حرفي، والنجاح الناجم عن الفضول الذي أثارته مَعارضه لا يمكن مقارنته بالحظوة التي كانت للصالونات الكبرى في القرن 19. وكان من اللازم انتظار قانون 11 مارس 1957 كي يتم اعتبار الفوتوغرافيا من المآثر الروحية ويتم حمايتها مثلها مثل الكتاب واللوحة. ففي ذلك الوقت اقترفت التقنية الآلية الضوئية photomécanique خطيئة إدْخال آليات مادية في العمق الغائر للحيوي. كان المكرور يُعتبر مقيتا، لكن الدمقرطة تبدأ دائما من هناك. وقد بدأت مكننة معينة لصورة الشخصية قبل ذلك في نهاية القرن 18 مع المنْساخ pantographe، ثم الظل أو الشبح المقطّع بالفيزيونوطراس (الراسم الفيزيولوجي)، هذا الجهاز الخاص بطبع الصور

الجانبية للأشخاص والذي كان كثير الشهرة خلال الثورة الفرنسية، ثم **الصورة الشخصية المصغرة** الحِرفية والسريعة، والتي ظل العمل بها حتى سنة 1850. كان ذلك عملا معْمليا لم يكن قد وصل بعدُ إلى مرحلة المَكْنَنَة. وقد ظهرت الصورة المعتمدة على غبار الفضة مع ظهور السكة الحديدية والغرف المنظمة للمهن والدكاكين الكبرى. و حظيت باستقبال طيب من قبل الجانب الليبرالي لليسار الذي صرح أنصاره : "سوف نرى بالتأكيد الصورالجميلة، التي ظلت حكرا على صالونات الأغنياء العاشقين للفن، تزين حتى البيوتات المتواضعة للعامل والفلاح" (المجلة الفرنسية، 1839). وجاء في جريدة الألمانية لايزيكر أنزيكر : "خلق الله الإنسان على صورته ولا صورة بمستطاعها أن تثبت صورة الله على الورق". أما دولاكروا، وهو تشكيلي روحاني متشدد فقد قال : "في التشكيل تخاطب الروحُ الروحَ، وليس العلم هو الذي يخاطب العلم". هذا فيما زايد بودلير في الأمر واعتبره رجسا مضاعفا، بما أن هذه النسخة الخنوعة للطبيعة "شتيمة في الآن نفسه للتشكيل السامي وللفن السامي للمُثل". وأن يكون بالإمكان أيضا لعب الكوميديا في الاستوديوهات لا في الورشات المسرحية فقط، شيء لم يكن أمرا بديهيا آنذاك. والفنان الناشىء على معاداة "المجتمع القذر الذي اندفع، كنرسيس، لتأمل صورته المتبذلة على الصفيح المعدني"، لم يكن له أن يأخذ بعين الاعتبارعودة المُصطنع والعبقرية الجديدة للمزيف اللذين كانا سيطمئنانه. وقد شهدنا منذ جون هيرتفيلد الرتوشات ذات الغاية الدعائية التوليف الفوتوغرافي، و"القوميسارات في الأرشيف" للقرن 20 [2]. ونحن على علم اليوم، وهو ما يواسينا، أن الصور كلها كذب (وستغدو أكذب مع ظهور الصورة الرقمية).

وبالرغم من أن الصفائح الزجاجية الأولى لم تكن توفّر نُسخا، فإن هذا الاختراع كان انطلاقا للسيرورة التي ستنتهي إلى ظهور الفوتوماتون والبولارويد. كما كان كتاب الجيب منتهى الكتاب المقدس الذي طبعه غوتنبرغ، مرورا بتخفيف حجم آلة التصوير وتقصير مدة التقاط الصورة، والنيجاتيف الزجاجي وتقنية الغريّاء collodion. . . الخ. وإذا أنتم طورتم مبدأ "لكل واحد كتابه المقدس" فستحصلون على "كل الناس قُسس" التي نادت بها الكنيسة الإصلاحية في النهاية، وعلى طريقة الانتخاب العام. وإذا ما أنتم طورتم مبدأ "لكل واحد صورته" فإنكم ستصلون إلى السياحة العالمية وكتاب الصور العائلية. فكوداكْ يشبه ما كانه لوثر بالنسبة للحرف. في سنة 1888كان يقال لنا : "اضغط على الزر وعلينا فعل الباقي". واليوم يتم الضغط على زر آلة التصوير مائة مليار مرة في السنة. فقد غدا ما كان استثنائيا فعلا يوميا، وغدت عمليات المتخصص العسيرة مجرد لعبة أطفال. فهل يتناقص سلطان الصورة مع دمقرطة قدرة إنتاج الصور؟

إن الحظوة الإكليروسية للمحترفين للتصوير تتطلب ندرة معيّنة. أما الكوداك البخس الثمن، الذي ليس مالثوسيا، فإنه قد حطّم لغز "الفنان الفوتوغرافي" في معمله، بعماده وستائره وكرسيه، قدر تحطيم آلة سوني ڤيديو 8 أو البّاثي بيبي آلة السينمائي الكبير في الاستوديوهات العظيمة لبولونْي بيّانكور في ضواحي باريس.

من الأكيد أن صفيحة آلات التصوير الشمسية héliographes قد **أدخلت الحماس**، ولو في حدود معينة، عل ريشة التشكيليين، فيما هي أعدمت لأمد قصير المهن الصغيرة التكسبية المتصلة بالريشة. ففي 1850 عرف أغلب رسامي البورتريهات خراب مهنتهم، بنفس الشكل الذي سيعرفه رسّامو المناظر سنة 1900 مع ظهور البطاقة البريدية. لكن بدون هذا المنافس الرئيسي لم يكن لسيزان أن يصرخ : "أنا الفنان البدائي لفن جديد"، ولن يقول بيكاسو لبراسّاي : "لقد جاءت الفوتوغرافيا في الوقت المناسب لتحرير التشكيل من كل أدب ومن الحكاية بل ومن الذات أيضا"[3]. وهو ما لم يمنعه، لحسن الحظ، من استقاء موضوع لوحته **الغرينكا** من صورة تلغرافية نشرت في الصفحة الأولى من جريدة **هذا المساء** الفرنسية. إن آلة التصوير، التي تسمح للهاوي بألاّ ينظر لما يصور، قد أجبرت التشكيلي على الرسم بشكل أفضل، بنفس الشكل الذي ستفرض به السينما، مائة عام فيما بعد، على المسرح على أن يتعرف على نفسه أفضل، ومن ثَمّ على أن يصبح بالغ الصفاء. وبنفس الشكل الذي فرض به التصوير التلفزيوني المباشر على الصورة القارة أن تكون أقل واقعية وأكثر جمالية، كذلك أجبر عماد الكاميرا المرسام chevalet على إعادة النظر في مصادره الخاصة لضبط أفضل لمجال مؤهلاته. وقد أجاب المِرسام بشكل إجمالي على العماد بالانكفاء على نفسه والسمو إلى الأعالي.

من هذه الزاوية يمكن قراءة تطور التشكيل المعاصر على طريقة "السؤال والجواب"، أي كمحادثة ثانوية ممتدة على قرن كامل، من قبيل : أأنت تسجل الواقع كما هو، بطريقة النسخ الآلي؟ أنا أحتفظ بالخيال التاريخي، ما قولك في آلاتي الضخمة، وفي "دخول الصليبيين إلى القسطنطينية" وفي "موت الملك الأشوري سردنيال"؟ هل تصور بالأبيض والأسود؟ انظر إلى ألواني (فالمعرض الانطباعي الأول أقيم سنة 1874 ، لدى المصور الفرنسي المشهور نضر Nadar، العدو الوهمي والشريك الفعلي للانطباعيين)، **هل تفكّك الصورُ** الحركة مع ماري Marey وصوره الفوتوغرافية الموقوتة chronophotographie؟ أجاب التشكيلي الفرنسي سورا : افعلْ الشيء نفسه مع النور إن استطعت ! لكن ها هو السينماتوغراف، وهو تعقيد جدّي، يستحوذ في بداية هذا القرن على التخييلي والحكائي. لقد جاء ليحتقر التشكيليَّ المدرسي والتاريخي في ميدانه نفسه. ويرد عليه التكعيبي بمكْر : لا يكفي أن نرى بل علينا أن نعرف. هكذا يتم

إخراج الفيلق والانطواء على الضرورة الداخلية. ثم يترك المكان للتجريدية وللاستيهام، ويصبح الشكل الخالص واللاوعي، مع كاندنسكي وماكس إرنست، مَعينين لا ينضبان. وغدا المادي والزمني تحت إمرة الصورة الآلية، فيما استحوذ الفن على الروحاني. وبعد كاندنسكي جاء مارسيل دوشان ليُخرج للوجود الأمامي "فن شبكية العين"، باعتباره الهدية اللاإرادية التي منحها الشريط الحسّاس للوحة، أي النقيض الذي لا يبيح أي إجابة. وبعد ذلك، تأتي لتكتمل سلسلة الحِيل، والمحاكاة الأسلوبية والمحاكاة الساخرة والتحويرات للواقعية المفخمة. هذه السخرية الماكرة إلى حدّ ما، التي تُستعمل ضد منافسها في لعبته نفسها وذلك عبر التمثيل المبالغ فيه للتوهُّجات. إنه هروب لامع إلى الأمام، حتى ظهور التقنية الرقمية والصورة الافتراضية التي سوف تغير توزيع اللعبة من جديد. وفي انتظار "مع السلامة أيها الفنان"! سيكون المحلّ قد صارع صراعا ضاريا المساحات "التي لا عقل ولا روح لها". فقد اعتبر الفنان ماتيس أن التسجيل الفوتوغرافي "قد أزعج الخيال أيّما إزعاج لأن ما رآه الناس كان خارج كل إحساس". إن هذا الإزعاج، الذي زاد من حدة الجانب التصويري pictural في التشكيل والذي كان مفروضا في البدء ليغدو في ما بعد اختيارا، سينتهي إلى تأجيج المنطلق الخيالي، أي النهوض بالعودة إلى المرحلة السابقة تبعا للنموذج "الثورة".

لقد أصبح وواضحا أن الصورتين الثابتتين لم تكونا من نفس النّظام. فالتشكيل ينتمي إلى الأيقونة والصورة الفوتوغرافية إلى الإشارة . فهي بالتدقيق منحُ شكلٍ مّا للبصمة، أي حلاّ وسطا بين الإبداع والنّسخ. إنها بصمات تكاد تكون غير مادية، لا حجم لها ولا وزن، وموضوعة على عواهنها على مادة ضوئية حساسة. فالضوء لا يرسم ولا يكتب. إن "قلم النور" أعمى، فهو لا يملك لا سَنناً ولا مقصدا. صحيح أن التبئير واختيار اللحظة والتأطير عناصر مقصدية. بيد أن الكليشيه النهائي لا يقدم للنظر غير العلامة الفيزيائية لعامل فيزيائي، أي التحويل بالصدفة للحُبَيْبات الملحية الفضية عبر الإشعاع الضوئي. إنها "إعاقة" حبلى بالوعود تعدُّ الصور للطبع، وقد تم تحقيقها منذ 1880 (فنموذج داغير كان شيئا فريدا ولم يكن بالإمكان نسخه، أما نموذج كالي calotype فقد كان ذا استعمال محدود). لقد مكن النَّسْج الضوئي tramage من الاستنساخ على نطاق واسع، كما أن الصحافة اليومية بعد 1914 قد منحت لهذه التقنية الجديدة قوة توسّعية كبرى. فإذا كانت الطباعة الضوئية تُنقص من نصاعة الصورة فإنها مع ذلك لا تشوه الأصل. والصورة البرقية تنقل عن بعد من غير أن تخونه أيضا. إن تمثالا مطبوعا على الورق لم يعد تمثالا ؛ واللوحة لا تظل لوحة. غير أن صورة فوتوغرافية منسُوخة تظل هي هي. لذا فمن المنافي للحقيقة المادية للأشياء القول، مع

أندريه مالرو، بأن الفنون التشكيلية قد اخترعت مع الفوتوغرافيا مطبعتها. فإذا كانت طباعة نص مخطوط لا تغير من جوهره فإن طباعة عمل تشكيلي تغيره. ليس التشكيل هو الذي عرف أوْجَه مع النسخ الطباعي وإنما هي الصورة الفوتوغرافية.

لقد وجدت هذه الأخيرة فيه **هالتها**. إن الصورة الفوتوغرافية الفنية تجعل من العمل الفني الفريد متعددا، غير أن الصورة الفورية الجيدة للمصور الاستطلاعي في ذاتها متفردة. فإذا كانت آلة التصوير قد نزعت عن الصورة اليدوية فتنتها فإنها قد منحت سحرا للحدث عبر "الوثائقي المثير". إن العجائبي الآلي هو الحدث المثير (السكوبّ) ؛ وهو ليس ما لم يُر أو يُعايَن وإنما ما لم يُر أبدا من قبل. إنه اللحظة التي لن تُتاح لنا الفرصة لرؤيتها مرتين. فهو وجه النجم الذي يظل بعيدا، والحركة الخالدة والخارقة للرياضي والسياسي أو لأيٍّ واحد. هكذا تنزلق الرعشة خارج الورشات، من اللازمني إلى الحدث الحالي. لقد هاجرت الهالة خارج الكنائس والمتاحف، وفي صفحات المجلة الأمريكية Life (الحياة) (1936–1972) وقبلها في المجلة الفرنسية Vu (المشهود) (1928–1940) سَلَفُ مجلة بّاري ماتش. فالهالة تجري بين الموضوع والذات في سرية تامة.

1895: "السينما سيدة الفنون"

صرح الفنان الفرنسي فِرْنان ليجي مرة : "لقد دوختني السينما. فقد كنت سنة 1923 أرتاد شلة من الأصدقاء يعملون في السينما، وكدت من فرط انجذابي أن أترك التشكيل"[3]. إن حالة صاحب لوحة **الباليه الآلي** هذه فريدة، كما هي حالة بّيكابيا أو الفوتوغرافي الأمريكي مانْ رايْ، لكنها تحدد بعمق اللحظة التي وُلد فيها هذا الفن من الآلة وفرض نفسه على الفنون الأخرى باعتباره فنا مرجعيا. لقد اقتفت الفوتوغرافيا خُطى التشكيل لمدة نصف قرن كامل، وذلك بإطاراتها الثقيلة المذهبة ورتوشاتها وولعها الساذج بتجميل الأشياء، ثم "بضبابيتها الفنية" في نهاية القرن الماضي. بيد أن التشكيل سوف يتابع السينما فوْر خروجها من معارض الفرجة الشعبية.

لقد كان نَضَرْ رساما فاشلا، لذا سوف يتدارك نفسه بدءا من 1850 لينجز بوسائل أخرى، صورا شخصية لشخصيات مشهورة. وبدءا من 1910، كان دوشان وخوان غريس وبيكاسو يقومون بالتوليفات التشكيلية أو يرسمون أجساما عارية نازلةً السلم وذلك بالطرق المتوفرة آنذاك. إن التكعيبية، التي تخفف من المستويات، والمستقبلية التي تحجبها، تُداوران بوعي تقنيةً تفرض نفسها عليهما بقوة. وفيما بعد سوف ينجم الشريط المصور BD عن تلاقح التشكيل والسينما، لكن إلى جانب هذا "الفن القاصر"، لا يمكن

تعداد اللقاءات في القمة من دالي إلى بيكون، إلى لوغاك، مرورا طبعا ببيكاسو (فلوحة **هلوسات وأكاذيب فرانكو** هي عبارة عن رسوم متحركة في لوحة تشكيلية). إن للصورة-الصوت سلطة مغناطيسية عليا. لكن الشاشة واللوحة ليستا مستطيلين منسجمين.

لكل عصر لاوعيه البصري، باعتباره بؤرة مركزية لإدراكاته (وهي بؤرة تكون في الغالب خفية)، وكذا سنناً تصويريا يفرضه فنه السائد كجذر مشترك. والفن السائد هو فن الفنون أي ذلك الذي يملك القدرة على إدْماج أو تشكيل الفنون الأخرى على صورته. إنه الفن المتصل أفضل بالتطور العلمي والتقنيات الرفيعة ؛ ذلك الذي يحقق الوحدة الوثيقة بين المتعاصرين بالتركيب بين معاني أكثر وبفتح المجال الفيزيقي للإحساسات الممكنة إلى حده الأقصى ؛ وذلك المنسجم أفضل انسجام مع المجال الوسائطي المحيط وبالأخص مع وسائل نقلها. حين يذهب سائق السيارة إلى السينما فإنه لا يغير من السرعة. والتعبير الفرنسي "se faire une toile" لم يعد يعني زيارة معرض وإنما الذهاب إلى السينما. الفن السائد هو ذلك الذي يمنع المراهقين من النوم، إنه قمة الأمجاد الممكنة، والقمة اللامعة **للمظهرية الاجتماعية** . إن ما يسود هو ما يخلق الإشاعة ويثير الدهشة أيضا. في سنة 1831 كانت لوحتا بول دولاروش : **كرومويل وشارل الأول** المعروضتان في الصالون قد جعلت كل الباريسيين يهرعون لرؤيتهما، وفي سنة 1991 كان آخر فيلم للمخرج جان جاك آنو هو ما جعل باريس بأجمعها تهرع لمشاهدته. وقد صرح أندريه بروتون ولوي أراغون سنة 1929، بأن «علينا البحث عن الواقع العظيم لهذا القرن في فيلمي **عجائب باريس ومصاصي الدماء**». لقد أعادت الفوتوغرافيا ترتيب التشكيل في الأعلى، نحو النخب. أما السينما فقد تجاوزتها نحو الأسفل (باستجذاب الاهتمام الشعبي) ونحو الأعلى معا (من ناحية الحُظوة الفنية).

لقد كان للشعراء السَّبق بخمسة أعوام على الفلاسفة في الاعتراف بالسينما كفن. فقد أدرك غيوم أبّولينير ولوي أراغون وروبير ديسنوس وبرتولت بريخت وبليز ساندراس وجاك بريفيير منذ البدء رهانات هذه التقنية (إلى حدّ أنهم عملوا في السينما). هكذا نزل المنظرون من عليائهم الضبابي فيما لم يتغرب الكتاب إلا قليلا بهذا الاختراع البصري، ما دام هذا الفن الهجين الجامع بين الحفل الشعبي والأدب، وبين الشعبي والنخبوي في الآن نفسه قد انغمس منذ ولادته في المكتوب والمطبوع. فقد وجد فيهما شروطه التقنية (السكريبت والتقطيع) وطرائق انتشاره (الملصقات والنقاد معا) ، وبالأخص وجد فيه مشروعيته وأساطيره المؤسَّسة، وذلك عبر المسرح والرواية والمسلسل. إن روايات من قبيل عجائب باريس، والبؤساء والسيدة ذات زهور الكاميليا، كما روائيين من قبيل جول فيري مع ميلييس، قد صُوِّرت للسينما منذ ما قبل 1914. ومع أن السينما الناطقة

قد أزاحت عن السينما عبء الكلام، وأن لا شيء أكثر ثرثرة من فيلم صامت (فجان دارك لدريير أكثر فصاحة، كما نعلم، من جان دارك بروسون)، فإنها قد ضاعفت كثيرا من الروابط التي تربط بين السينما والأدب (جان كوكتو، أنطونان أرطو، أندري مالرو. . . الخ). وكما أن الأخبار المصورة السينمائية كانت تُعرض على الشاشة في الأمس قواعد الأخبار الصحفية، كذلك فإن أغلب الأفلام المشهورة قد محت وميزت في الآن نفسه نصوصا كبرى من روايات ومسرحيات. فالسيكولوجيا كما الممارسة السينمائية قد كانا، من دون شك ، أقرب إلى الأشياء المكتوبة منها إلى الأشياء المرسومة.

كان التشكيل يعتبر بمثابة التحليل النفسي للقرن 19، فيما يمكن اعتبار السينما التحليل النفسي للقرن الحالي. يمكننا تلخيص عصر النهضة بلوحة لدورر وأخرى لليونارد وثالثة لتيتيان. ولوكان علينا عرض النسيج العقلي لعصرنا، للزمنا عرض فيلم لغريفيت وآخر لبرغمان وثالث لغودار. ولو عاش دورر (أورابليه) بين ظهرانينا اليوم لكان سينمائيا.

غير أن للقرون، كما للأيام، غروبها الضروري. والعنصر السينمائي غدا "شيئا ينتمي للماضي" كما كان يحلو لهيجل أن يقول (بالرغم من أننا سنظل نرى أفلاما رائعة لزمن طويل).

1968 : التلفزيون بالألوان

كلما فرض عصر الشاشة نفسه كلما التحق هذان الكشافان، أي الفوتوغرافيا والسينما، في نظرنا بعصر الخطاب الذي غذاهما. والدليل على ذلك تراجع قيمة المصورين الاستطلاعيين في البيئة البصرية الجديدة والبقاء العسير لوكالة الصور (ماغنوم وغاما. . . الخ). إن النظرات كما الثقافات تنكشف لبعضها البعض بالعودة للماضي. فليس كريستوف كولومب هو الذي اكتشف أمريكا -حيث لم يتوان عن زرع قشتالة هناك- وإنما نحن الذين اكتشفناها عبره. لقد كشف لنا انتشارُ المطابع عن عالم المخطوطات (أو عن ممارسات المخطوط باعتبارها ثقافة خصوصية). وغداً سوف تكشف لنا التلفزة الرقمية عن الطبيعة الحقة للتلفزيون الهرتزي. وهذه الأخيرة بدورها قد **كشفت لنا عن السينما كما كشفت الصورة عن التشكيل** ؛ ذلك أننا على علمٍ اليوم بما لم يعلمه معاصرو الاختراع (وأيضا بما لم يعلمه أولئك الذين اكتشفوه على علاته) : أعني أن **الفوتوغرافيا ليست تشكيلا مصغرا بمقدار ما أن التلفزيون ليس سينما مصغرة**. إنه صورة مغايرة. ومن دون شك أن التلفزيون قد سعا في بداياته إلى أن "يمارس السينما" (حسب تعبير سيرج داني)، كما سعت الفوتوغرافيا إلى أن تمارس التشكيل.

فقد أحيى التلفزيون في مرحلة أولى الفضائل الخصوصية للسينما، كما أرست الفوتوغرافيا "التشكيل الحق" في كامل مشروعيته. ثمة محطتان في النقلة الوسائطية شأنها في ذلك شأن التتابع السياسي : التبعية ثم رفع اليد، فقد حجب المرسام المهم عامود الكاميرا الحقير كما حجبت خشبة المسرح شاشة السينما، ثم الشاشة الكبرى الشاشة الصغرى. والخلَف يحاكي السلف، فللنبالة شروطها. ثم يكبر ليحجبه في الأخير. هكذا يتلفع العنصر الأول في الظهور بأصالته المجروحة ليماحك بقوة سليله، الغريب الأطوار والكسول، حتى يستسلم له. واليوم لا تنكشف لنا فرادة الصور السلّلويدية الموقعة إلا انطلاقا من **الصور اللامادية التي لا ذات لها**. وهذا لا يعني أن بصرنا أكثر نفاذا من أسلافنا. إننا ببساطة، وكما في كل منعرج من التاريخ، "أقزام تركب أكتاف عمالقة". فهنا، كما في أمكنة أخرى، لا جديد إلا بالاسترجاع التاريخي.

إن المجالات الوسائطية رهينة في نهاية المطاف بالوجهة المادية الأساسية للإرسال. فعصر الشاشة أو الفيديو، كما يدل عليه اسمه، يبدأ مع الفيديو. إن الحدود الفاصلة بين عصرين من عصور البصري نادرا ما تكون مرئية. والحد الذي يفصل نظام "الفن" عن نظام "البصري" يمر بين الشريط الحساس الكيميائي والشريط المغناطسيي، وبين الترافيلينغ والزّوم والفيلم الوثائقي والاستطلاع الكبير.

توجد الصورة في الفوتوغرافيا والسينما وجودا فيزيقيا. فالفيلم متوالية من الوحدات الصورية (الفوتوغرامات) المرئية بالعين المجردة، في حالة تتابع. أما في الفيديو، فليس ثمة فيه من الناحية المادية صور، وإنما إشارة كهربائية غير مرئية بذاتها، تمشط خمسا وعشرين مرة في الثانية خطوط محرك. نحن الذين نعيد تأليف الصورة. كل عناصر الصورة السينمائية تسجَّل فورا وبجُماعِها. إنها كلٌّ. أما نقل الصورة الضوئية إلى إشارة كهربائية في السينما التلفزيونية (وهي تقنية تسجيل فيلم سينمائي في الفيديو) فإنه يتم نقطة نقطة. ثم يقوم الأنبوب المحلل بتفكيك صورة الفيديو بواسطة تحليل العناصر خطّا خطا وشبكة شبكةً. فكل عنصر أو إشارة فيديو تشكل خبرا، والصورة الفيديو ليست مادة وإنما إشارة. ولكي تُرى يلزم أن تُقرأ برأس مسجِّل.

في بداية الستينات كانت التمثيليات المشهورة لا تزال تُصور بجهاز 35 ملمتر، ثم بجهاز 16 ملمتر. بيد أن ظهور المانييتوسكوب قد مكّن من التصوير الأسرع والأقل كلفة بالفيديو، الذي تم استعماله سابقا لإعادة البث وللأخبار. وإلى حدود سنة 1996، ظل التوليف بالفيديو صعبا، وظلت السرعة الضعيفة للأشرطة تُلزم بإضاءة قوية جدا. فبالرغم من ابتكار الكاميرا الجديدة الخفيفة من فئة 16 ملمتر بمُزامنها synchrone اللاسلكي (الذي يمنح مرونة جديدة للتصوير الخارجي) فإن الفيديو قد فرض نفسه في

الاستوديو كما في الروبورتاج خلال العقد السبعيني (خاصة بفضل الإمكانات الجديدة للتوليف الإلكتروني، وفي بداية الثمانينات بفضل جهاز البيتاكام)[4].

لنذكّر في عجالة ببعض خصائص الحامل فيديو : 1) الصورة والصوت يكونان على نفس المسار في الشريط. 2)ليس ثمة تحميض في المختبر (الذي يتطلب بين ساعة وساعتين لكل مكبة (بوبينة) من الفيلم). 3) الكلفة المنخفضة للحامل. 4) إمكانية البث الفوري عن بُعد(عبر الربط بالأقمار الاصطناعية، فيما يلزم إرسال الفيلم السينمائي بالطائرة).

ذلك هو ما غيّر ليس فقط مهنة الصحفي ونظام الإعلام وإنما نمط إدراك الفضاء والزمن بكامله. ففي الشريط ذي المسار الموحَّد monopiste ثمة نقص في درجة حرية التقويمات الذاتية (إذ بإمكاننا التعليق بطريقة مغايرة ولتوّنا على حدث لا يعرضه الشريط المتوفر بشكل فوري إلا مرة واحدة). ففي المرئي الفوري للصورة المسجلة يكمن زمننا الواقعي. وفي وفرة الحامل ثمة تضخم لانهائي للصور المتوفرة، وبالتالي ثمة خطر فعلي في النقص من قيمة الصور (فالتأثير والوفرة مترابطا الانعكاس). إن في القدرة على إعادة البث والإرسال المباشرين إلغاء للمسافات. فلوجستيقا المرئي تتحكم في منطق المعيش.

لقد غدا "مؤرخ الحاضر" كما عرفناه، والمستكشف القديم بفضوله وأسلوبه وحنكته مجهولَ "فرقة التصوير الموجودة في عين المكان"، بربطها المبرمج بالقمر الاططناعي. في هذا الوقت أصبح كل شيء آنيا، أما العرض غير المتواقت الذي يتطلب إخراجا شكليا بصريا فإنه أصبح عديم الفائدة ؛ ذلك أن الأشياء المرئية، بما أنها تُرى في اللحظة نفسها، لا تتطلب تعليما أو ملكة خاصين. إنه تنقيص من كفاءات مهنيي البصر والكلمة. فمع الفيديو الخفيف فقَدَ المصوّر القديم ، باعتباره وسيطا للمرئي، والكاتب أو الصحفي باعتبارهما وسيطين للتاريخ، أولويتهما التليدة لصالح مقدِّم الأخبار. كما تمارس فورية الفيديو اقتصادا في عمق المجال والزمن، وتصبح إدارة البرامج (الريجي) بفسيفساء شاشاتها موقعا لقيادة الذاكرات، ومن ثم جزئيا، موقعا لقيادة الواقع المُدرَك والمعيش. فحين يكون المعيار الموضوعي لواقعية الحدث هو حدوث أثره ، **فإن الحدث يغدو أثرا لذاته.** وإذا ما نحن ترجمنا ذلك فسنقول : حين يقوم الصحفي في مؤسسة مّا بمحاورة زعيم أجنبي، فإن الحدث، بالنسبة للمؤسسة التي تبثه، لا يكمن في ما يقوله الرئيس وإنما في الصحفي على الشاشة.

إن التنقيص من كفاءة الاحترافي يمثل الجانب الخفي لدمقرطة الصورة الصناعية. ويعتبِر التلفزيون نفسَه الباثّ الطبيعي للفيديو، الذي يحلم أيضا بقلب نظامه. كما أن الكامسكوب أداة إنتاج خفيفة وقليلة الكلفة. فهو يفتح أبواب التصوير للهواة، بل حتى

للمتطرفين والمنشقين. الفيديو سلاح للحرب البصرية، وهو قد يغذي لدى بعض المجددين الحلم بتلفزيون مضاد.

على كل حال، كيف نفكر في في "عودة الحدث" وفي هذا الازدهار الكبير للمباشر (الذي يتحدث عنه بيير نورا)، الذي نشهده بدون المذياع والفيديو والاتصالات بالأقمار الاصطناعية؟ إننا ندين للإلكترون بالتوافق بين الحدث وتسجيله وإدراكه، الذي عُمِّد باسم البثّ "المباشر". ف"الخبر الراهن"، هذا الشيء الغريب الذي وجد منطلقه في القرن 18 هو من دون شك وليد الطباعة، وهو قد وجد محفزه في ما بعد، في القرن 19 في التلغراف الكهربائي، وفي الجريدة اليومية الشعبية، ليتقوى بعمق مع الإذاعة بعد الحرب العالمية الأولى. وسيكون على التلفزيون أن يعمل على انبجاس الخبر الراهن عبر تقليص الأزمنة التي كانت في ما قبل منفصلة، أي الزمن الذي فيه يقع الشيء، والزمن الذي تتم فيه علاقاته، ثم أخيرا زمن بثه. بينما كانت الحكاية خارجية وثانوية وتضيف للحدث معقولية معينة. أما البث الهرتزي للصور (أو الثورة التِّلماتية بالنسبة للورق كحامل) فإنه قد جمع بين الفورية والحضور الكلي بإلغائه للمحطات القديمة. إن التلفزيون يصنع الحدث بتزامن مع الإخبار به، وهو لذلك يكشف في واضحة النهار بأن الخبر هو الذي يصنع الحدث وليس العكس. فالحدث ليس هو الواقعة في ذاتها وإنما الواقعة وقد غدت معروفة، أو "مُستعادة". إن شرط الحدث لا يكمن إذن في الواقعة، فذلك تجريد غير وجيه، وإنما في إذاعته ونشره. فالمتحكمون في الأصداء والإدراكات هم أيضا أسياد التاريخ المباشر. فحين تكون السرعة ضوئية لا وجود لأمام أو لخلف، والدائرة في كل مكان ومركز العالم هو الشاشة التي أراه عليها. وها نحن جميعا، سواء كنا وزراء أو مدنيين، ساكنة لمدريد أو دلهي، سواسية أمام الحدث المبثوث، نعيش تعادلا فضائيا وزمنيا لا سابق له. بيد أن ثمة إنسانا واحد أكثر مساواة من الآخرين، إنه ذلك الذي يتم الحدث عبره، أي مرسله. فبطل نهاية هذا القرن هو المنادي الصدّاح.

نهاية الفرجة

لماذا نرى في صورة الفيديو المتعددة الألوان القطيعة المركزية؟ نظرا لسببين مجتمعين. أولا لأن الأنبوب الكاثودي قد جعلنا ننتقل من العرض إلى البث، أو من النور المعكوس من الخارج إلى النور الذي تبثه الشاشة. فقد كسر التلفزيون التقنية المشتركة بين المسرح والفانوس السحري والسينما، والمعارضة بين القاعة المظلمة والكشف الضوئي. أما هنا فإن النور متأصِّل فيها. إنه ينبعث بنفسه، ويجد أصله في ذاته ليبدو في أعيننا "علة

لذات". إنه تعريف سبينوزي للألوهية أو الماهية. فإذا كان كل عرض يتطلب مشغّلا لآلة العرض يكون خارج الشاشة وبالتالي تضعيفا، فإن الصورة الكاثودية تصهر قطبي التمثيل في انبحاس الأشياء نفسها بنفسها. لقد انتقلنا من مجال الجماليات إلى الكونياتcosmologie.

ثم يأتي اللون ليعضد بشكل حاسم التناظرية والملموسية والقدرة الهوسية للبصمة. فالعلامة المطبوعة على الصفحة، مثلها مثل الحرف المكتوب بالأسود على مساحة بيضاء، وكذا التجريد التباعدي للأبيض عن الأسود، تحافظ مع الرائي على مسافة عرفية تغريبية وباردة. إن الأبيض والأسود يتعلقان بالانفصال الرمزي، فيما يتعلق اللون بالترابط الإشاري. أما الألوان فإنها أقل تشددا وأكثر دماثة، كما أنها قد استكملت "أثر الواقع" باعتباره يعبر عن قدرة الصورة على ألا تظهر كما هي، وإنما كما العالم نفسه في كماله وملموسيته، وقد تدحرج نحونا في غلافه الصوتي الطازج.

قد بدأنا نشرف مع عصر الشاشة على نهاية "مجتمع الفرجة". وإذا ما حدثث كارثة فإنها ستكون حاضرة. فلقد كنا أمام الصورة فأصبحنا في البصري. والشكل-التيار لم يعد شكلا للتأمل وإنما تشويشا في العمق، أي صوت الأعين. إن مفارقة العصر الثالث الكبرى تكمن في أنه يمنح التفوق للسمع ويجعل من البصر صيغة من صيغ السّماع. . . لقد كان لفظ "المنظر الطبيعي" يُخصص في الماضي للعين فيما يخصص لفظ "البيئة" للصوت. والحال أن البصري أصبح بيئة صوتية تقريبا، و"المنظر الطبيعي" القديم غدا بيئة تركيبية ولفافا. إنه اسم عصرنا. فالصوت يسيل، وهو قد أغرق الصورة معه.

أن نرى معناه الانسحاب من المرئي والابتعاد عنه والتجرد منه. توجد العين خارج المجال المرئي، وتغرق الأذن في المجال الصوتي والموسيقى أو الصاخب. نحن نرى عن بُعد لكننا نسمع عن قرب. فالفضاء الصوتي يمتص ويبتلع ويخترق الإنسان، ونحن نغدو مملوكيه حين نستطيع امتلاك الكائنات والأشياء برؤى "واضحة ومائزة" كفكرة. البصر حرّ فيما يظل السمع مستبعدا. ألا يعني السمع في الإغريقية، كما في العربية أيضا، الطاعة. ثمة في السماع عنصر سكوني، وفي الرؤية عنصر استقلال. فبإمكاننا تجاوز صفحات عند قراءتنا لكتاب بيد أننا لا نستطيع تجاوز مقاطع فيلم معروض في قاعة لأنه يفرض علينا سريانه وإيقاعه. إن الإدراك البصري متباعد في ذاته أما الإدراك الصوتي فهو انصهاري وإلا فإنه لمسي. يرتبط الصوت بالتأثير، أما الصورة فبالفكرة. ينتج الأول أثرا عاطفيا أما الثاني فلصيق بالتجريد. فمهما كان فضاء الأصوات خفيا ومتباينا فإنه متمرد على التحديد الهندسي[5]. السمع ليس عضوا للتحليل عفوي كالعين. إنه لا يعرف الفصل بين الذات والموضوع ولا بين الفرد والجماعة، وإذا ما نحن استرجعنا تاريخ جسد ما فإنه سيقودنا إلى ما قبل الخروج من الرّحم الأمومي. فالجنين

يسمع جسد أمه والصخب المحيط به باستمرار، كما أن الرضيع الذي لـم يتمتـع بعدُ بالبصر يكون ذا سمع. الصورة سابقة على الكلمة بيد أن الصوت أسبق من الصورة. ثمة ثورات في مجال النظر، لكن كل شيء يؤكد أن ليس ثمة من إمكان لثورات مـن هذا القبيل في مجال السمع. فالسمع عتيق بالأصل والتكوين. لـهذا فإن السـمعي البصري يخفف من الانفصال البصري بالترابط السمعي، وذلك في تركيبة غير قـارة حيث يسعى السمعي إلى أخذ زمام الأمور. يمكننا من الناحية التقنية قطع صوت تلفزتنا وهو ما ليس بإمكاننا القيام به في السينما. لكن السينما الصامتة قد وُجدت وقد توجد لاحقا، غير أننا لا يمكننا أبدا تصور تلفزيون صامت.

يصعب علينا أن نقذف بأنفسنا في الصورة التلفزيونية أكثر مما يصعب علينا ذلك في الصورة السينمائية أو في خشبة المسرح، لسبب بسيط يكمن في أننا نـوجد أصـلا داخلها. إن الأمر يتعلق بتنافذ ومحايثة قصوى. فمقدم البرامج "يستضيف نفسه لدى الناس"، ونحن ننتشي معه، في الحوار، على خشبة الاستوديو. لقد غدا كـل شـيء قريبا. فالاستوديو لم يعد فضاء خارج فضائنا وزمنا خارج زمننا، وإنما حصل التداخل والتمازج. فأصبح الفاصل الذي كان يستقر بين الذات والموضوع ويحافظ على وجود التطهير في أزمنة هكذا ومع السهولة المعممة هذه، تزعزت ركائز الثنائية المؤسسة لفضاء تمثيلنا الكلاسيكي أي تلك القطيعة الحاصلة بين المرئي والرائي، والتي تمفصلت حولها العلاقة الفرجوية القديمة، التي تمثلت في المنحدر الذي يفصل في المسرح الخشبة عـن القاعة. والآن ليس من البلاهة أبدا القول بأن كل شيء في أي شيء، فلأول مرة نقفز على ذاك المنحدر. إن الاستعراض التلفزيوني يوجد في الواقع، والمشاهد التلفـزيـوني الذي يكاد يكون خلف الشاشة الصغيرة ليس هناك ليشاهد وإنما ليشارك في المرتجلة التي يشارك الصحفي في صنع حدثيتها (التي ليست كذلك إلا لأن الكل يشارك فيها). إنها دائرة النشوة السحرية حيث تتكسر المواجهة القديمة بين العين والمرئي، والتي كانت تفترض لكل شيء مكانه، والتباعد بين الشيء وصورته والحدث وأثره. كانت السينما باعتبارها أثرا غير تزامني تحافظ كلية على هذا الفاصل، بيد أن التلفزيون ما لـبث أن ألغاه بالبث المباشر. والآن أصبح الخبر هو الحدث، والصورة هي الشيء، والخريطة هي الأراضي، ولـم تعد فكـرة "الحجم الطبيعي" مبدأ منظما. لكن تحطيم المسافة الترميـزيـة داخل الصور نفسها يعتبر أكثر جدية من تحطيم المسافات الفيزيائية في الاستحضار عن بعد بالرغم من أنها متصلة بها.

إن فكرة الفرجة ذات الطابع التطميني في نهاية المطاف، والتي لاقت من التعنيف مالاقته من قبل الأخلاقيين لجديرة بأن يعاد لها اعتبارها في يوم ما.

1980: القنبلة الرقمية

أنشأ الانتقال من التناظري إلى الرقمي، في تاريخ الصورة، قطيعة شبيهة في مبدئها بالسلاح النووي في تاريخ التسلح وبالتصرف الجيني في علوم الإحياء. فبعد أن كانت الصورة المعلوماتية طريقا للوصول إلى اللامادي أصبحت بنفسها لامادية أي إخبارا كميا ولوغاريتما وسجلاً من الأعداد المتحولة باستمرار وبشكل لانهائي طبقا لعملية حسابية. وما تلتقطه العين لم يعد إذن سوى نموذج منطقي رياضي يتم إقراره ظرفيا. إن هذا الانتقال عبر الرقمية الثنائية قد مس في الآن نفسه الصورة والصوت والنص، ليجتمع بذلك المهندس والباحث والكاتب والتقني والفنان تحت ناظم مشترك. إنهم قد غدوا أجمعين فيثاغوريين. وهاهو عالم الصورة قد غدا بسيطا ومنفتحا ومعلنا لرمزية كونية. أما جزيرة الفنون الجميلة فقد اتصلت بالسريان العام للبرمجيات. إنه انتصار اللغة على الأشياء والمخ على العين. وبهذا يكون تحويل جسد العالم إلى كيان رياضي مثله مثل الأشياء الأخرى بمثابة يوتوبيا "الصور الجديدة".

إنها في كل الأحوال ثورة في مجال البصر. فالتظاهر يحطم الأخيولة، ليرفع بذلك اللعنة التي زاوجت دائما بين الصورة والمحاكاة. فقد ظلت مشدودة إلى وضعيتها المرآوية كانعكاس ونسخ أوأخدوعة، وفي أحسن الأحوال كبدل وفي أسوئها كحيلة، لكن دائما كوهم. إنها إذن نهاية ألفيةِ محاكمة الظلال وإعادة الاعتبار للبصر في حقل المعرفة الأفلاطونية. فالصورة، مع التصوير وبمساعدة الحاسوب، لم تعد أبدا نسخة ثانوية لشيء سابق وإنما العكس. إن الصورة المعلوماتية، بمراوغتها للتعارض بين الوجود والمظهر والشبه والواقعي، لم تعد بحاجة لمحاكاة الواقع الخارجي بما أن المنتوج الواقعي هو المطالب بمحاكاتها هي كي يحقق وجوده. هكذا انقلبت معطيات العلاقة الوجودية التي كانت تحتقر وتضفي طابعا مأساويا على حوارنا مع المظاهر منذ الإغريق. فالتمثيل غدا عرضا، إلى درجة أصبحت الأشياء تبدو أكثر فأكثر مجرد نسخ باهتة للصور، وذلك تبعا لتحولات طويلة. إن الصورة المعلوماتية ذات المرجعية الذاتية قد تحققت من كل مرجعية (مبدئيا على الأقل)، وهي بذلك تمكِّن من زيارة بناية لم تشيد بعد، والركوب والسير في سيارة لا توجد إلا على الورق وقيادة طائرة في مقصورة ربان حقيقية، وذلك للتدرب في الأرض على مهمة قصف مثلا. هذا هو البصري. كما يبدو فعلا.

يكون العنصر الافتراضي مدرَكا بالفعل (وقابلا للتحريك) من قِبل الشخص لكنه يظل بالمقابل من دون واقع جسماني. إن جسدي المجهز أفضل تجهيز بالمحسِّسات ولاقطات المواقع ("قفازات المعطيات" و"قناع الرؤية") يمكنه التنقل في فضاء غير مادي، يخضع في ذلك للاصطناع الرقمي، ويمكن تحريكه إيابا. تكمن المفارقة هنا في أن الصورة

والواقع لا يقبلان الفصل والتمييز : ففضاء كهذا قابل للكشف وغير قابل للمس"، إنه واقعي ووهمي في الآن نفسه. ولا تزال تجارب "الحضور عن بُعد" تتراوح بين التجريب في المختبرات والترفيه الاستعراضي، بيد أن التصاوير الافتراضية التفاعلية قد بدأت تغزو تجهيزات الطائرات والورشات وسيارات السباق. هكذا تنتج البرامج المعلوماتية، عبر المعالجة الرقمية للمعلومات، صورا ذكية قابلة لأن تُدمج في سياق معين الجَمَّ من المعطيات غير المنتظرة، وذلك قصد الإجابة على صدف وضعيات خارجة عن كل تحكم. وقد قال ريشارد بولد بهذا الصدد : «إن الصور تعرف الآن أننا نُبصرها". إنها صور "مسؤولة". وبما أن أفلاطون وباسكال أصبحا يمشيان على رأسيهما فيحق لنا القول بلسانيهما : "ياله من عالم صناعي غريب حيث لا يزال الناس يعجبون بآخر نموذج من السيارات الفارهة ولا يُعجبون أبدا بالصور التركيبية. . . ".

إن الإنتاج الصناعي يلتقي عبر الحاسوب بالإبداع الفني، الصوتي مع الموسيقى الإلكتروسمعية والإلكترونية، والبصري مع الأنفوغرافيا (التصوير المعلوماتي). هكذا يلتقي المركب الصوتي مع المِرسام التخطيطي. ونحن نشهد هنا وفي مجالات أخرى صعود الواقعة التقنية وإحاطتها بالواقعة الثقافية من جميع الجهات. فدور الآلات لم يعد ينحصر في الإذاعة والبثّ مع المانييتوسكوب والجهاز القارئ "هيفي" . . . الخ، أو في التخزين والأرشفة مع الذاكرة الرقمية للأسطوانة الصلدة، وإنما يمتد للتصنيع. إنه نقطة نهاية سيرورة طويلة، ذلك أن مكننة الجماليات تعود إلى عصر النهضة الأوروبية. فليوناردو دافنتشي هو أشهر هؤلاء الفنانين المهندسين، غير أن الثقافة المتخيلة والثقافة العالمة قد تقاطعا أكثر من مرة في تاريخ الغرب. إن فنوننا التشكيلية متوافقة أيّما توافق مع الآلة، بحيث إن الإنتاج المشترك بينهما كان دائما في جدول أعمال الثورات الصناعية. وسوف يأخذ الإلكتروني بجدارة مكان الحديد والإسمنت المسلح كما تبلورا في القرن19. لنقل بأن حركة تهجين الموضوع الفني ستتتابع، وذلك بمنح الأفضلية للمنتوج على العمل الفني، وعبر تعاون كبير بين رجال الصناعة والمهندسين والباحثين والفنانين التشكيليين. لقد نجم عن كل مادة أوحامل جديد تجديد فني، ومن ثم فإن التشكيل بالزيت مغاير للتشكيل بالتامبيرا، والتشكيل على القماش مختلف عنه على الورق، وهذا الأخير مباين للتشكيل على الجبص. لذا فليس من الغريب أن ننتظر من شاشة الحاسوب أسلوبا ونوعا فنيا خاصين بها. لقد وصلت الشاشة المستقبلية (الفيتيروسكوب) إلينا، والمرشحون لخلافة والتر غروبّيوس ليسوا بقليلين سواء في أوروبا أو في كندا والولايات المتحدة. وإذا ما نحن جمعنا الفنون المتولدة عن الحاسوب تحت اسم "فنون التقنية" (التقنوآر (الفن التِّقاني) وهو المقابل البصري للتقنوعلم) فإن لاشيء يمنعنا مسبقا

من تصور أن يغدو فنا معترفا به كل ما يبدو اليوم مجرد ترفيه أو تسلية استعراضية، من قبيل "البّري شو" (ماقبل الاستعراض) بكراسيه المتحركة وسينماه الدينامية (وهي الوضعية القاصرة التي كانت ستتم في بداية المسرح والسينما). لماذا لم تنجب "اللاموادّ" في يوم مّا جماليات أصيلة على غرار المادة الفوتوفلمية فيما سبق؟ إن "الصور الجديدة"، التي تركزت إلى حد الآن في توهيم الصور، والجنريك (المقدمة التعريفية) التلفزيوني أو ألعاب الفيديو، تمنح بدون شك ممكنات لهُوية ساخرة عجيبة ومدهشة، وذلك بإحياء الطابع العجيب والغريب للنصوص القديمة بخدع متقنة، من خلال إدماج التجريد في السمعي البصري. هل ثمة باروكية جديدة في الأفق؟

إن الوقوف هنا ضد المحرمات القديمة المتعلقة بالأصالة والألغاز والروح سيكون عبارة عن شعائرية لها أهميتها. بيد أن الأفق قد يكون مخيّبا للآمال. ففي مجال الممارسة، وبخاصة اليوم، تكمن مساوئ الصور الجديدة، مقارنة مع القديمة، في الكلفة المفرطة التي تجعل من الإبداع رهينا بقوانين السوق[6]. فإذا لم يحقق الرقمي بيعا مسبقا فإنه لن يكون مُنتجا، من ثمة ينبع طابعه الإشهاري الغالب. فالرقمي لا يبتكر حكايات لها شخصياتها، إنه يروّج لمواد ومنتوجات. كما لا ينبغي أن ننسى حدود الممارسة الفعلية هنا، فالأنفوغرافيون ينطلقون من صور ملتقطة واقعيا لمواد موجودة مسبقا كالهياكل العظيمة المصنوعة بأسلاك حديدية أو المواد الجبصية أو الخطاطات والترسيمات أو الصور الفوتوغرافية الكلاسيكية التي يتم إما نقلها بالسّكانير أو "تسطيحها" وتقطيعها إلى وحدات سطحية، ثم تحليلها رقميا لمعالجتها على الشاشة. فليس ثمة فعلا اختراع للأشياء من عدم أو على الأقل لم يصل الرقمي إلى ذلك بعد.

إن مشروع بوهاوْس إلكترونيٍّ يطرح أسئلة أكثر جذرية، أولها سؤالُ **الكونيِّ السيء**، أي ذلك الذي يلغي عمق الزمن وفرادة الصّنع. فالصور الرقمية تدهش بطابعها اللاكوني واللاتاريخي. فبما أنها تستعصي على التحديد التاريخي والمكاني فهي تملك هيئة إسبرانتو بصري. إن قوة انتشار الأداة الرمزية والطابع العالمي للغة الثنائية هي أيضا ما يشكل قوتها. فالكونية في متحفنا المتخيل نقطة وصول لا نقطة انطلاق، وما لا يوجد في الـمُنتهى لا يوجد في المنطلق. ينتمي ڤرمير إلى الإنسانية لأنه كات تشكيليا هولنديا، ما لزمه ذلك، في حدته اللمسية ونَفَسه. ويكمن الخطر في ابتكار شفرة بدون إرسالية أو تركيب بدون دلاليات، أي أشكال معقمة. كما أن أهمية ومأساة الجماليات الصناعية كلية تكمن في أنها تكون خاصة بكل الناس، وفي الآن نفسه لا تخص شيئا مهما، شأنها في ذلك شأن اللغة الرياضية التي تخدم كل الاتجاهات، وتجعل كل الناس متفقين لأن لها استعمالات وليس لها من معان.

ثم هناك مسألة الحركة، وفيما وراءها مسألة الكيان الحي. لقد كانت الفنون التشكيلية استغلالا للجسد على مادة معينة، وكانت التصاوير معمل حِدادة ولقاءً. أما الاصطناع الرقمي، باعتباره فنا ذهنيا، فهو يحيل الأعصاب والعضلات على البطالة. والفوتوغرافي نفسه جسد مترقب مفترس للامتوقع وقلقٌ على لقطاته. إننا لا نندمج عاطفيا في العمليات الحسابية والتركيبات المعيارية التي تطرد الصدفة وتحيِّد الاندفاعي. إلى أي حد من اللامادية والتجريد الفيزيقي يمكن للابتكار التشكيلي أن يسير؟ فمع الشَّكْلنة المتصاعدة للصور (والأصوات التركيبية) أصبح كل شيء يتم ببرود: عن بعد، وفي التصوير السينمائي يقوم مدير التصوير بتحديد اللقطة على الكاميرا مباشرة. أما في الفيديو الاحترافي فإن ذاك التحديد يتم في إدارة الإنتاج، في سيارة على بعد مائة متر من مكان التصوير. وفي التحريك الرقمي يتمّ تغيير حدة الأضواء والجو المحيط ومواقع الكاميرات ونسيج المساحات (كامد ولامع أو خشن. . . الخ) بحركة من الأصبع على ملامس الحاسوب. لا تماسَّ أصبح مع المادة. فالروح قد تحررت من اليد، والجسد بأجمعه أصبح حسابا، وأقلعت الصورة من الأرض. كما أن الألوان وقد تحررت من العناصر القديمة، فقد أصبحت قادرة على التنوع إلى ما لا نهاية، وغدا بالإمكان العثور على تلاوين بين لون التراب والزعفران مقدار ما يوجد من عشْريّات بين عددين صحيحين، إنها حرية خرافية نؤدي عنها بفقدان الرغبة. وقد كتب بيير ليفي قائلا : "إن زمننا يفضل النماذج على الأشياء، لأن اللامادي محروم من الجمود"(7).

وبما أن مقاومة وثقل الأشياء يمّحى، فإن كل شيء يغدو سهلا وسريعا، على الأقل مبدئيا ؛ ذلك أن السرعة التي تُكتسب هنا يتم فقدها في مدة الحساب الضرورية لصناعة المظاهر. فكلما اقترب الحاسوب من الكائن الحي كلما اضطر إلى تعقيد عملياته وبالتالي إلى التبذير. لهذا أيضا تقتصر الصور الجديدة على إعادة تشكيل المعادن والمواد البلاستيكية والأخشاب، أي على الجامد عموما. ومن ثمة تأتي الشعارات والأحجام المجردة وديكورات المعمار باعتبارها منجزات سهلة. هناك شيء ما رمزي في تراتبية السيادات المكتسبة من قِبل الصور التركيبية : فالمعدني قابل بسهولة للاصطناع (انظر الفيلم الرائع طرميناتور2). والنباتي أقل سهولة، أما الحيواني فأصعب. لا يزال الحاسوب لحد الآن متعثرا في صياغة صورة الفقْريات : إنه قد تعلم الآن صنع الدناصير والطيور والأسماك. وهو الآن قد بدأ في الثديْيات. بيد أن الكائن الإنساني التركيبي لا يزال مجرد دمية متحركة وأحيانا إنسانا آليا عاجزا عن الإبصار والكلام (فالأمران متصلان). الوجه، يستعصي أكثر من الصوت على الحساب (فالإدراك البصري أحدّ وأدق من الإدراك السمعي، والأصوات أكثر قابلية للتزوير من العينين أو البشرة أو الخلْق). إنه لأمر

مطمئن. فالاصطناع الرقمي قادر على صنع لوحات حقيقية زائفة لموندريان لا لڤيلاسكيز.

تكمن المشكلة في الجسد لا في الروح. فحيث لا يوجد الجسد تنعدم الروح، أي البصر. فما الذي سيكون أبديا في غياب العينين؟ إن الصورة الحية ذات قرابة غريبة مع الشخصية. إنها دهشة دائمة. أما الجامد واللوغاريتمات فهي ذات جوهر تكراري شأنها في ذلك شأن كل ما يفتقد للوجود. ذلك هو ما يحدث. لكن وجهين ولو كانا لتوأمين (أو "طبيعة جامدة" مرسومة من قبل تشكيليين) لن يكونا أبدا متطابقين تمام التطابق. لذلك كان الوجه الإنساني مقدسا، لا باعتباره جاء على صورة الخالق وإنما باعتباره ليس صورة لشيء آخر غيره، أولأي صورة أخرى ممكنة. لهذا فمن الرجس حرق بورتريه وأقل رجسا منه حرق منظر طبيعي، أو حرق شريط فيديو أو صورة فوتوغرافية، لأننا بذلك ندمر عملا لن يتكرر أبدا. إن الرجس الذي يتصدى لما لا يقبل المحاكاة مطلقا قد اتحد اليوم ، وفي لحظة متعة قلقة، مع استنساخ الواقع باليد و رخاوة البصر. وهو ما يشكل محرّما أخلاقيا لأن الأمر يتعلق بوحدانية بيولوجية.

في الفن التقني، كما في ما قبله، يسبق التصور الإحساس. لكن هنا، يحدد العدد النتيجة، ولا إمكان للتوليف، فالحصيلة موجودة كليةً في الحساب، باعتباره تجريدا متمركزا حول العقل للجسم الإحساسي للمرئي. ألا يعني التجرد القاتل من الجسد تخلّيا أيضا عن المعنى؟ إن قولنا هذا لا يعني أن المعنى يلزم أن يُطرح ضرورة من طرف وعي أو مقصدية ما، بل إنه يرتبط بفرادة معينة، أي بتلك الظرفية اللاحتمالية من الجينات التي تشكل الفرد الحي. في الصورة الفنية، وليكن في البورتريه أو البورتريه الذاتي، كان ثمة دائما رعشة مرتبطة بالانبجاس اللامتوقع لنظير لا يشبه أي أحد. إن هذا التفخيم المتجاوز هو ما كان يحسه كل إنسان مولودٍ صدفة وفانٍ بالضرورة أمام الصورة التي صنعها بيديه، وهو ما ليس في مقدرة الالتقاط البصري لنموذج رياضي أن يقوم به. فما لا يمكن تعويضه في العمل الفني (الذي يبجله المزيّف كما يبجل النّفاق الفضيلة) يشكل من دون شك فضيلة اقتصادية، غير أنه لا يقبل الاختزال في هذا المستوى. العمل الفني باهظ الثمن لأنه، على عكس المنتوج الصناعي، ليس خيرا قابلا لإعادة الإنتاج. لكن معيار عدم إعادة الإنتاج هذا ليس سببا بقدر ماهو نتيجة. فالعمل الفني لم يكن متفردا لكي يكون باهظ الثمن ويحفّز، من ثم، على المضاربات حتى الجنون. إن ذلك شيء مهم، غير أن التسعيرة والثمن شيئان إضافيان. لقد كان الفن هو اللامتوقع المنبثق أمام البصر والحياة. فالفن شأنه شأن الفرد، اكتشاف وصدفة ومفاجأة جميلة. إنه يغدو ضرورة بمجرد ما يوجد، لكن منظورا إليه من الخارج فهو صدفة، أي

أنه كان قابلا لأن لايوجد. إن المشكلة المطروحة مع هذه التكنولوجيات العجيبة والفائقة الحداثة تكمن في وثوقيتها فهي تتوقع كل شيء، وتلك هي الأكاديمية بعينها.

إذا كانت الشعائر الأرثودوكيسة تحرم الصور والأصوات ذات الأصول الآلية فهل ذلك من قبيل إشعال نار الفتنة أم هو نتاج تخلف المسيحية الشرقية على علمانية الغرب. يعتبر لاهوتيو المسيحية الأرثودوكسية بأن تعويض جوقة بأسطوانة وأيقونة بصورة فوتوغرافية أو جدارية بلوحة سيرغرافية من دون أن تفقد الشعيرة فاعليتها التأثيرية على الجماهير شيء غير ممكن. فالأيقونة هي التعبير الحي عن الإيمان والكائن الحي هو الوحيد القادر على الاستجابة لربه وضمان نفسه أمامه.

أما التساؤل الأخير الذي يتلو اجتثات الأمكنة من قداستها وإفراغ الطرائق من محتوياتها الروحية فيتعلق بتعطيل النتائج. فالفن التقني أخصب من حيث الطرائق والعمليات أو البرامج، منه في الأشياء الناجزة. والصورة الفوتوغرافية أو الفيلم أو شريط الفيديو حتى، هي أشياء مغلقة وقابلة للعرض والنقل والاتجار والتداول. والمتاحف، كما هواة الفن وجماعوه، تجد صعوبة في عرض أو خزن أو اقتراح "نماذج توليدية" للممكنات، مطروحة للخيال اللَّهْوي للزوار. إن برْمجيةً logiciel مّا ليست مقطوعة موسيقية وإنما هي قالب من العمليات اللامعدودة. ولعمري أن هذا النقص في الطابع التذكاري قد يبدو ثانويا، ولن يتمَّ التواني في إيجاد صيغ جديدة لتداول "الفنون التكنولوجية" (كما تسمى فنون العصر البصري). لكن ما يبقى هي الوضعية المهمة لهذه الأعمال المفتوحة للجميع، حيث أصبحت الوظيفة الخاصة بالمؤلف" ربما عبارة عن مفارقة تاريخية. وإذا كانت كل المقاولات المعملية تتوفر على نفس التجهيزات الخاصة بالصنع العادي فإن ما يميز بينها تقوم به البرْمجية. بيد أن البرمجية ليست عملا فنيا، إنها أداة تنجم عنها الملكية الصناعية (تسجيل براءة الاختراع) لا الملكية الفنية (حقوق المؤلف). لكل برمجية عدة تطبيقات ولذا فهي تطورية. أما العمل الفني فمكتمل ونهائي. إنها تمييزات عارضة، رهينة بالتشريعات الوطنية وقابلة قطعا للبطلان. من هو مؤلف فيلم رقمي؟ هل هو المهندس أم الأنفوغرافي؟ وستكون الإجابة هي : لا هذا ولا ذاك، إنه مؤلف حكاية جماعية story- board. وفي الواقع، والكل متفق على ذلك، ثمة إبداع في صنع برمجية، والكثير من البرمجيات في إبداع رقمي ما. ومن حسن الحظ أن تفاعل العلم والفن يسرِّع من تلاقح وتمازج المقولات الذهنية القديمة والكسولة (كالمؤلف والمُتحارف bricoleur، والفنان، والمنتج، والزبون، والمعمل، والمقاول. . . الخ) الموروثة عن نظام "الفن" : إنه عمل حقوقي عسير بيد أنه ضامن عملي للخصوبة.

التقنية بوصفها شعرية

في ما مضى كانت نظرية الفنون الجميلة وعلاقاتها واختلافاتها تسمى "شعرية الفنون الجميلة". قد يكون ذلك فكرة عتيقة، غير أن العلائق والاختلافات لا تزال أكيدة الوجود. ومن اليقين أننا أصبحنا اليوم نفورين من فكرة تراتبية الفنون. ففي مدينة الفنانين التشكيليين ذات الطابع الأخوي، يتماس بأدبٍ كل من التشكيليين والحفريين والنحاتين والسينمائيين والڤيديائيين ؛ وعلى هذه المدينة الفاضلة ألا تعير اهتماما للمنافسة من أجل الفضاء والجمهور الحيويين. ومَن مِن الفنانين لم يسخر من هذه التصنيفات البالية معتبرا إياها ترهات تأملية؟ إنها تصنيفات كانت في ما مضى ذات رهانات محسوسة في المسيرة الفنية ومعاش الفنانين. ففي القرن 17 حين أعلنت الأكاديمية الملكية أن البورتريه فن قاصر، بعد أن حط من قيمته تهافت البورجوازيين الراغبين في تخليد ملامحهم، عمل ذلك بقساوة على تخفيض أثمان الأعمال الفنية. وبعد أن ارتقى الحفر على النحاس إلى مستوى الفن سنة 1660 لم يلبث أن تقهقر إلى مستوى الحرفة. وفي سنة 1749 تمت التضحية بالرسم بالبّاستيل لصالح التشكيل الزيتي. فبالفعل، لقد ولّى زمن "نظام الفنون الجميلة" القديم وكف عن أن يكون مراتبيةً لها نفوذها، وتحوّل إلى مجرد حقل مغناطيسي.

ولم تعد التقنية نظام أوامر فوقية، وإنما غدت ذات قوة جاذبة للعقول والمسارات الفنية ؛ كما أن تطور آلات الرؤية غدا مبدأ توليديا ومراتبيا بحيث لم يعد الفن ثاويا في الفن. وأصبح مجال الجمال الممكن ينتظم في مواقع قوة مرسومة في المختبرات، بعيدا عن معامل الفنانين، بدينامية يملك أسرارها المهندسون لا الفنانون.

ثمة بعض الشجن في هذه الشعرية. وهو يعود في الحقيقة إلى الصراعات من أجل البقاء ؛ ذلك أن الفنون إذا كانت تملك الحق في العيش مجتمعة فإن هذا لا يعني أنها كلها حية أيضا. فعلى كل فن القيام بما لم تقم به الفنون الأخرى، وفي هذه الأصالة تكمن علة وجوده، بيد أن لا وجود لفن أو لنوع من الصور يكون أبديا في مرتبته. فالزجاجيات المزخرفة لم تعد ما كانت عليه بعد ظهور الصفيحة الضوئية الحساسة التي تستخدمها الفوتوغرافيا. كما أن الصورة الفوتوغرافية قد تجووزت بدورها من طرف الصورة الإلكترونية. إن القدرة الغنائية لنوع معين من الصور البصرية، أو حدة المؤثرات التي يُفترض فيها أن تنتجها، وكذا "آثارها الحاسمة"، تختلف باختلاف الأزمنة، وهذا ما يؤدي بالمصور إلى أن يكون رسام جداريات في القرن 14 وحفريا في القرن 16 وتشكيليا في القرن 19 وسينمائيا في 1960وفنان ڤيديو في عام 2000، بالرغم من امتلاكهم لنفس الملكة والمهارة. فلكل عصر دائرته الجمالية، أي حساسية جماعية مناظرة للذهنية

الجماعية التي يحددها سلّمٌ للإنجازات العاطفية وسلمٌ للخطوات الاجتماعية. إنه جدول مقارن لمعدل الطموح إلى الشهرة يمارس الجاذبية على المسيرات الفنية للفنانين.

فهل أن البيئة تقترح والموهبة الفردية تشغّل تلك المقترحات؟ لكن المقترحات التشكيلية للبيئة أو الوسط ليست لها معادلات متساوية بحيث إن الوظيفة التجسيمية، باعتبارها دائمة الوجود، لا تمس الأعضاء نفسهم من عصر لآخر. فخلق الأشكال، مهما بلغت درجة رهافته ودقته، يبتغي الوصول إلى الناس بدءا والتأثير فيهم بعد ذلك. والحال أن الوصول إلى الناس والتأثير فيهم يتم بشاشة كبرى "دولْبي سْتريريو" مشعة في الظلام، أكثر منه بصورة جامدة وبكماء. فالحاجة إلى التجسيم تنتقل تبعا للمنجزات التواصلية، أو قوى الارتجاج الفيزيقي لهذا النوع أو ذاك. وبما أن كل وسيط يكوّن ويربي الجمهور حسب مبتغياته فإن الجمهور يكف عن التكيف مع الوسيط السابق، الذي يضطر إما للتآكل أو "الالتصاق" بسلفه أو لمواجهته باستمرار لانتزاع الاعتراف به. ومن المثير أن يكون نمط التعبير الأكثر سوقية في الغالب هو الأكثر تجديدا في ذلك العصر. فحيثما يكون التواصل أكثر يكون التجديد أكبر. إن مأساة التاريخ الرسمي للفن تكمن في كون القطائع الجمالية تتم عموما في الميدان الأقل "جمالية" من اللحظة الحاضرة. ففي الوقن الذي كان فيه بول ڤاليري يلقي دروسه عن الشعرية في الكوليج دوفرانس كانت شعرية المتخيل التي ستشكل زمنه تُبتكر في استوديوهات جْوانڤيل في ضواحي باريس.

"إن الفكرة المركزية لكل جيل لن تكتب أبدا بالطريقة نفسها. . .". ويتابع ڤكتور هوغو قوله مشيرا لغوتنبرغ في القرن 15 ، بأنها كانت تُكتب على الحجر إلى حدود ظهور المطبعة، ومن الآن فصاعدا ستكتب على الورق، "فالأخير منهما يقتل الأول". وبعد السّليلويد، والشريط المغناطيسي، هاهي الصورة المركزية لكل جيل تنتقل بدورها من حامل لآخر. فلكل جيل بصرٍ فنه المعياري، ذلك الذي تتّبعه الفنون الأخرى بخطى ثابتة. واللاحق "يقتل" السابق : وهي قاعدة ثاوية خلف سيادة "التقدم التقني"، الذي لا يراكم الفنون بحكمة، السابع منها والثامن والتاسع، تبعا لنظام ولادتها، وإنما يراكم اللّدغات والتدافعات والرّجّات والصّدمات. واللعبة طبعا لا تقتصر على الإبادة. "فاللاحق" قد يعيد بعث "السابق". ثمة إعادة قراءة سينمائية للتشكيل، ونظرة السينمائي السوڤياتي سرغي إيزنشتاين لليوناردو دافانشي منحته حياة جديدة. ونحن بعد السينمائي الأمريكي أورسون ويلز لا نرى لوحة التانتوري بنفس النظرة، لأننا نعثر فيها على التأطيرات والخطوط المائلة القلقة وعمق المجال. كما أن السينمائي الفرنسي ألان ريني قد جعلنا نكتشف فان جوخ مسرحيا وبالأبيض والأسود. إن السينما التي "تكفّن الزمن"

كما قال أندري بازان، قد تفك بعض لقّات كفن الأموات أحيانا. فالسينما قد ابتكرت شكل كتابة جديد هو السيناريو، كما ابتكرت الفوتوغرافيا الرواية الاستطلاعية. وسيمنون يَدين لها بالكثير (فرواياته كانت الأولى التي زُينت أغلفتها بصور فوتوغرافية). ثمة معركة مشبوهة تبين أن العلاقات البيْنية بين الفنون هي علاقات يترابط فيها العداء والتضامن. فالخدمات الجيدة والسيئة تتتابع بتناوب.

يبدو النحت، في سلّم الصدارة الاجتماعية، في تراجع منذ القرن 19. يعود ذلك لأسباب عدة وآخرها ليس الخطوة المقارنة التي يمنحها للتشكيل الاستنساخ الفوتوغرافي ذو البعدين. فالنحت وخاصيته الحجمية لا يتقبلها ورق الصورة. ومع ذلك فقد كانت بدايات الفوتوغرافيا واعدة في هذا المضمار. فقد كان التمثال يحصل على ثبات نموذجي باستخدام وقت استنارة طويل. ومن ثمة جاء الكم الهائل من النسخ الفوتوغرافية للمعمار وللقوالب والتماثيل، في وقت كانت فيه وظيفة الفوتوغرافيا المتواضعة تكمن في التسجيل والتدويل، وكان فيه النحاتون - كرودان وبرانكوزي - يستغلونها للنشر الأوسع لأعمالهم والرفع من قيمتها (وهو ما قام به التشكيليون الكلاسيكيون مع الحفْر. وقد استمر ذلك إلى حدّ أن عمل الفوتوغرافيون الكبار لحسابهم الجمالي الخاص، واتخذوا من النحت ذريعة لصنع صور فوتوغرافية جميلة حكائية أو مجازية[8]. إن واقع منحوتة ما، أي بُعدها الثالث يتطلب اليوم اتصالا مباشرا. وسيعرف النحت، من دون شك، العودة إلى الرِّفعة، وذلك حين سيستطيع الهولوغرام (جهاز تصوير النتوءات) أو أي تقنية شبيهة به ومتطورة، من خلق وهمٍ بصري يمكّن من تشكيل ليس فقط الحجم، وإنما أيضا تفاصيل وتنويعات التشكلات النحتية ولعبة الأضواء والظلال وتغيرات النبرة، ليمنحنا إياها في بيوتنا موضوعا قارا للمتعة الشخصية.

لقد حقق الشريط المصور B.D أفضل منجزاته، من دون ريب، في السنوات الأخيرة. فقد سما لمرتبة الفن وأصبح يتمتع بمواقعه المؤسسية ومهرجاناته وهواته ومسابقاته وخطاباته. بيد أن لعبة القيديو التفاعلية قد تفسد عليها الأمر. إننا لا نعني بذلك أنها ستنقص من مرتبته، وإنما أنها سوف تسرق منه حيويته، وذلك بحرمانها من جمهوره الأساسي الذي يمنح الحياة لهذا الشكل الشعري. كان تانتانْ بطل الشرائط المرسومة يفتنني. لكن ما الذي سيتبقى من تلك المرسومات وتلك الألبومات حين أصبح بإمكاني شخصيا برمجة مغامرات ومكابدات البطل ومصاحبته مباشرة على شاشة حاسوبي في الصين أو الكونغو؟ إنها المغامرة في زمن واقعي موجهة إليك أنت، وذلك كله وأنت مسْترخ على أريكتك. وبما أني أندمج في الصورة المتحركة والصائتة، والتي ستصبح غداً مجسَّمة الأبعاد أو شمِّيّة، فإني سأغدو شخصية رئيسة وشريكا للمؤلف في الآن

نفسه. إن الشريط المرسوم فن بصري بزغ في آخر عصر الأشكال، مما يجعلنا نخشى أن يقوم عصر الشاشة بتحنيطه بطريقة رفيعة، وذلك بجعله يلتحق بالتشكيل والنحت في المعابد الموقرة للاحترام الجمالي.

ولنأت أخيرا للرقص. فصعوده (كما هو صعود الحفلات الاستعراضية واستعراض الأزياء) سمة مميزة لصعود "الإشارة" إلى العلياء : فقد رأينا سابقا أن طفولة العلامة تشكل مستقبل العلامة. ومعنى ذلك أن الناس يتركون السُّنن الأليفة والأجسام المروَّضة لملاحقة الحالات الوحشية والحركة الحرة. "فلغة الجسد" تعني الانتصار الاحتفالي لخط الجسماني على خط اللغة. وفي الصحراء العاطفية للعقلنات الحديثة تمكِّن تجمعات الأجسام الصامتة هذه (كرسوم الأطفال والمجانين) من إعادة إحياء الطاقات الضائعة. وبما أن الرقص فن ساذج وأخرس، أي عالمي (ولهذا السبب حظي بعناية كل الأنظمة الكليانية باعتباره الفن الأقل مسًا بأمن الدولة، مقارنة مع فنون الخشبة الأخرى) فقد وجد في التسجيل والبث بالڤيديو مَعينا ديناميا. فالتلفزيون يخدم الإنجاز الجسماني ولو بتخليد حركاته، وذلك بالرغم من حدوده التعبيرية في تصوير الفضاء الفيزيائي ودوران الأجسام. وقد بدأ بعض مصممي الرقص يضعون على الخشبة شاشات تلفزية مدمجين إياها في عملهم[9]. كان الرقص يملك في ما مضى حظوته كفن للبلاط وكجسد يرقص باليه ورمز للعالم الملكي المتمدن. ثم تدمقرط بخروجه من انغلاقه القداسي والشعائري. وبعد فترة، نقصت فيها قيمته في عصر الأشكال، و ها هو يتحول اليوم إلى فن راشد وشعبي في الآن نفسه، ويعضِّد قيمة عصر الشاشة ويمتح قيمته منه. فهل سنتساءل، في الرقص المتلفز، مَن يستغل مَن؟ ربما كان التبادل بين الحظوة الأرستقراطية والبث الجماهيري في أصل عَقدٍ جيد يكون في صالحهما معا. إنه لقاء مرح بين قِدَم خالص (متمثل في الحركات والإيقاع) وتقدم تقني فائق (متمثل في المانييتوسكوب والأشعة الهرتزية) جعل الرقص المعاصر يضع الوسائط التقنية في خدمة مباشَرَتها المادية. هذا التحالف بين المتناقضات أو اللعب على المتنافر هو الذي يجعل منها الآن (ومعها استعراض الأزياء والاستعراض الإشهاري) أكثر الفنون الحية مدعاة للإجماع.

تشبه حياة الأنواع الفنية أغنية راقصة هزلية، تنقل كل شكل فني في بداياته من الجمهور وبلا أي امتياز، إلى الحظوة والامتياز بدون جمهور. أفلا يغلق المسرح الآن دائرة ممتدة في الزمن، من المسرح الجَوّال على الجسر الجديد في باريس في القرن 15 إلى القاعة الممولة في القرن 20؟ إنه ليعسر على فن مّا أن يكون في الآن نفسه حيا ونبيلا وشعبيا ومحترما.

هذه القسوة تسكن أيضا الواقعة الأدبية[10]. كيف يمكننا فهم تحولات الخصوبة من قرن لآخر، ومن الملحمة إلى الفصاحة، إلى الخطابة، إلى المسرح، إلى الشعر، إلى الرواية، إلى السيناريو. . . الخ، من دون أن نعتبر السمعي خيطا ناظما لها؟ فالموهبة تتجه حيثما كان صداها أكبر. وقيمة استثمار المجهودات الفردية تزداد وتضعف مع "العودة" المشروعة والمنتظرة لهذا الشكل أو ذاك من أشكال التعبير. إن تتابع الأشكال التعبيرية الأكثر محطا للتقدير يمنحنا مثالا آخر عن هذه الداروينية الوسائطية، حيث تبيد الأشكال بعضها البعض، خاضعة في ذلك للاصطفاء من طرف المجال الوسائطي، وذلك تبعا لبقاء الأقوى (على فرض تلقّيه). لذا يكون من النافع دائما الربط بين شكل أدبي معين وحالة الإرسال المادية. ففي فرنسا تزامنت ولادة فن المراسلة، مع مدام دو سيفيني ومارسيل جوهاندو، مع ظهور البريد، لينمحي مع ظهور الهاتف. وقد واكبت الرواية المسلسلة من أوجين سو إلى سيمنون ولادة الجريدة اليومية، لتكبر مع ظهور المطبعة الرّحوية، لتؤول إلى التدهور مع الصورة الصائتة. أما الاستطلاع الكبير الذي تلاها، من ألبير لوندر إلى روجي ڤايّان، مرورا بجوزيف كيسّل وجان بول سارتر، فقد نشأ مع التلغراف اللاسلكي ليتزوج من الصورة الصحفية (جريدة **باريس المساء** ، 1931) ويندثر مع إعادة الإرسال بالأقمار الاصطناعية. فما جدوى الأشياء المرئية على طريقة ڤكتور هوغو، إذا كان بإمكان كل امرء مشاهدتها في بيته بالضغط على الزّر فقط.

إن رؤية التاريخ عن بُعد قد أدخلت تغييرات جمة على كتابته عن بُعد، وذلك بتحويل القلم من حكي الحدث في راهنه أو تكبيره عن بُعد إلى **التحليل** البَعدي. لقد جمّدت التكنولوجيا الكهرومغناطيسية الكتابي، وكانت بالأخص وراء اندحار نوعين أدبيين رئيسيين : وصف الأعمال الفنية انطلاقا من مزاج معين (ماقام به ستاندال مثلا في إيطاليا) وإعادة الكتابة البَعْدية للقصة المعيشة (شاتوبريان في مذكرات ماوراء اللحد، والمذكرات على طريقة أندري جيد). إن الذاكرة التناظرية (سواء كانت شريطا سينمائيا أو شريط ڤيديو) التي تمكن الحدث أو العمل الفني من تقديم نفسه بنفسه لنا، تحط من قيمة الذاكرة "المصنوعة يدويا"، باعتبارها فقط حيلة الحرفي. إنها تهمّش رسام أيام الآحاد بمرسامه المحمول، بنفس الشكل الذي تهمش به، في المجال الإعلامي، تانتان الصحفي الاستطلاعي بقلمه الحبري أو آلته الكاتبة ريمنغتون.

بإمكاننا أيضا وضع معالم لتحديد انهيار الصور شبيه بقرارات الشرطة. وسنتساءل آنذاك : إلى أي وقت ظلت لوحة أو منحوتة مّا تثير الفضيحة؟ منذ متى لم يعد يقتحم رجل أمن رواقا باريسيا للفن ليسحب من الواجهة لوحةً مثار خلاف؟ لماذا تكون هذه الصورة الإشهارية أو تلك في أصل ردة فعل الأساقفة الفرنسيين؟ إن جردا زمنيا

للممارسات السرية وجُنْحات الصور ستشكل مدخلا فعليا لتاريخ البصر. فهواة التشكيل يتحسرون بدون شك على ذلك الزمن المبارك حين قام جول-لوي بروتون، العضو الاشتراكي للبرلمان الفرنسي باستفسار الحكومة مُدينا فضيحة "الفظاعات المعتبرة فنا" للتكعيبيين و"مَزادات شذوذهم وغراباتهم" المعروضة آنذاك بصالون الخريف. كان ذلك سنة 1912. وفي سنة 1925 أيضا قام المسؤول العام عن معرض الفنون الزخرفية بحجب لوحة جسد عارٍ لدولانوي في الجناح الفرنسي. من هو هذا المستشار الذي سيطلب اليوم سحب لوحة من جناحٍ رسمي في معرض دولي؟ ثم جاء الفيلم ليأخذ قسطه من ذلك : فقد ساهم منع فيلم ريفيت Rivette "الراهبة" سنة 1967 في اندلاع ثورة 1968، لكنه أكد بالأساس النفوذ الاجتماعي للسينما. إن تاريخ آليات الرقابة المتتالية لدينا تتَّبع تماما خطى صعود وانهيار الفعاليات البصرية.

وسيكون تاريخ الاحتفاء أيضا، باعتباره الوجه الآخر للقمع، ذا دلالة في هذا المضمار. فعصرنا يعتبر الأول الذي يهتم اهتماما بالغا بمخطوطات المؤلفين، ويحيطها بكامل العناية ماديا ونظريا، خاصة وأن الحاسوب قد عوض الصفحة البيضاء بالشاشة المزرقّة في بيوت المؤلفين النشيطين. إن الناس يقدسون ما هو آيل للزوال. وحين يقل تأثير مجال تصويري ما. آنذاك يحظى بمتحف يكون شريط تدشينه الأحمر إعلانا عن إحالته إلى المعاش. إن ما يُعتبر تراثا هو أيضا مُهمَل التصاوير الذي يمر بمرحلة عسيرة. لا يوجد، في أوربا على الأقل، متاحف للتلفزيون، لكن ثمة متاحف للسينما لأنه فن شائخ ومريض ومكرَّم. ففي الوقت الذي كان فيه فن الحفر gravure وسيلة فعلية للإرسال والتواصل لم يكن يُعتبر فنا نبيلا. لقد اكتسبت هذه الصفة رسميا في أواسط القرن 19(بما أن جمعية "الحفْريين بماء الفضة" رأت النور سنة 1862) حين حرمتها الفوتوغرافيا من وظيفتها الرئيسية المتمثلة في استنساخ الصور التشكيلية. وقد أثّرت الديمقرطة الفوتوغرافية في تزايد المتاحف الوطنية للتشكيل، وحين اكتسح الڤيديو الشاشات بسيولته في السبعينات، آنذاك تمَّ منح الفوتوغرافيا صفة الفن الكامل، بمجلاته وأروقته المستقلة وشعبه المتخصصة في متاحف الفن المعاصر (فقد انتقلت المعارض الفوتوغرافية من باب "الترفيه" إلى باب "الفنون" في جريدة النيويرك تايمز سنة 1975). حينذاك أصبح المصورون الفوتوغرافيون الجيدون أناسا عظماء (إذ تم تمجيد براساي، ولارتيغ، وكارتيي بروسون). وعندما ستصبح الصور المرسلة بالسْكانير والصدى المغناطيسي محط اعتبارٍ مؤسَّسي مرفوق برواج تجاري، آنذاك سيبحث الطب عن أنماط أخرى للنظر إلى الأعضاء البشرية. هذا اللَّبس الذي يفصح عنه تشريف الصور، ألا يعني في الغالب استبدال كرامة معينة مقابل اللامبالاة؟ وقد وقف على ذلك، في

وقته، جان كريستوف أفرتي، أول من دشن فن الڤيديو (الڤيديو آرت) بقوله : "إنني لم أعتبر نفسي أبدا فنانا. فأنا أمقت الكلمة. إنني حرفي". وحين يعرّف نفسه باعتباره باحثا منتجا فقط، فهو ينزع عن الشعار هالته الذهبية لكن يستمر مع ذلك في حمل الشعلة. فكما لو أن غريزة بقاء المبدع مرتبطة حتما برفض البقاء في محيط مغلق. لنتذكر أن القدماء بدأوا يضعون تماثيلهم في الأمكنة العامة (بما أن مكان عرضها الأول كان خصوصيا، وعبارة في البدء عن بهو باحةٍ)، وذلك حين كفوا عن الإيمان بها. وإليكم هذه الحكمة الرائعة : "إن كلمة فنّ تثير الرعشة في مفاصلي، فالأمر ينتهي دائما بدقات مطرقة الدّلال في قاعة المزاد"[11].

وليكن أڤرتي مطمئنا : فالإبداع المتخيل الذي يسهل نسخه ويصعب الحفاظ عليه ليس له من كبير حظ في استجذاب المتاحف ودلاّلي الفن.

الهوامش

1- **Jacques Perriault**, *Mémoire de l'ombre et du son, Une archéologie de l'audiovisuel*, Paris, Flammarion, 1961.
2- **Voir Alain Jaubert**, *Le Commissariat aux archives. Les photos qui falsifient l'histoire*, Paris, éd. Bernard Barrault.
3- **Brassai**, *Conversation avec Picaso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 60.
4- ***Peinture et cinéma***, Paris, Hazan, 1989, catalogue de l'exposition de Marseille, p. 136.
5- **Jérôme Bourdon,** *Histoire de la télévision sous De Gaule*, Préface de Jean-Noël Jeanneney, Paris, Anthropos/INA, 1990
6- **Voir Jean-François Augoyard**, *"La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère?"*, Le Débat, n° 65, mai-août 1991.
7- يمكن تقدير كلفة إنتاج دقيقة صور رقمية بمليون فرنك فرنسي ؛ أي مائة مرة الكلفة المتوسطة لدقيقة تلفزية مباشرة من الاستوديو (التي تقدر ب 10 آلاف فرنك فرنسي). أما كلفة فيلم تلفزيوني متوسط من 90 دقيقة فتتراوح بين 5 و6 مليون فرنك.
8- **Pierre Lévy,** *La Machine univers*, Paris, La Découverte, 1987, p. 57. -8
9- Exposition "photographie et sculpture", *Palais de Tokyo*, janvier-mars, 1991.
10- **Régis Debray,** *Le Pouvoir intellectuel en France*, Paris Gallimard/Essais,1979.
11- Interview de Jean- Christophe Averty à *Cartes sur Câbles*, automne 1991, Bruxelles.

الفصل الثاني
مفارقات عصر الشاشة

من البديهي أن البصري يتعلق بالعصب البصري، لكنه مع ذلك ليس صورة. فالشرط الأكيد لوجود الصورة هو الغيرية.

سيرج داني

◆◆◆

يبدأ البصري حيث تنتهي السينما ، وبما أن الوضعية الأخيرة للبصر تستعيد خصائص معينة من الوضعية الأولى فإن الإشارة التلفزيونية تقود إلى وثنية من نمط جديد لا تحتوي على أي عنصر مأساوي . ويكمن الاختلاف في كون الصورة العتيقة إذا كانت تشتغل وفق مبدإ الواقع فإن البصري يشتغل وفق مبدإ اللذة . فهو بالنسبة لنفسه يشكل واقع ذاته الخاص . وهو انقلاب لن يمر بدون مخاطر قد تؤثر على التوازن الذهني للجماعة .

◆◆◆

عتاقة مابعد الحداثة

"تصعد" الإنسانية، من غير وجهة، سُلّما حيث يتمّ الوصول إلى كل درجة جديدة بجهد كبير، وحيث كل درجة جديدة تحيل على الدرجة ما قبل الأخيرة لا على الدرجة الأخيرة. إن فِتيشية تقديس الصورة الحالي له الكثير من النقط المشتركة مع العصر الغابر للأصنام أكثر مما له مع عصر الفن. وبما أن العصر الثالث للوساطات الحاضرة، أي عصرنا، قد أيقظ المباشرة غير الآلية للعصر الأول فإننا نكتشف من جديد فينومينولوجيا التصاوير البدائية.

إن الانطباع بالألفة الذي يتركه كل ما لم نره أبدا يأتي من كون كل درجة مما "بعد الحداثة" تعيد تشغيل شيء عتيق، ينبثق من أمامنا وقد ظنناه وراءنا قد تبخر مع "ماقبل الحداثة". وكما أن العولمة الاقتصادية تؤدي في الشمال إلى عودة الحاجة إلى التجذر

الوطني والمثاقفة العلمية للنُّخب العالم ثالثية فإن الأصوليات الدينية وكلية الحضور الإلكتروني تخدم البصري عبر إلغاء المسافات والآجال. فآلة التحكم عن بُعد جاءت لتبين أن العالم الخارجي يخضع لتحكم الأصبع والعين. إن شخصا متنقلا ما بين القنوات، يغدو، حين يكون مشتركا في القنوات الدولية، ساحرا سعيدا لأنه أصبح في النهاية فعالا : فهو يقفز من قارة لأخرى في رمشة عين. وبانتقال الكرة الأرضية من الخرائطية إلى القسم الإلكتروني للدكاكين الكبرى (جهة السمعي البصري) فهي قد أصبحت مصغرة وأليفة. وبالإمكان الآن شراؤها مثلما تُشترى الثلاجة أو أي جهاز منزلي آخر.

إن الفيديو اللامادي ينشِّط فضائل "الصنم العظيم" العتيق، فالصورة التي لا تملك مؤلِّفا ومرجعا معينا تأخذ مباشرة صفة الصنم، ونأخذ معها نحن صفة الوثنيين الراغبين في **عبادتها** مباشرة هي، عوض **الإيمان من خلالها** بالواقع الذي تعيِّنُه. تحيل الأيقونة المسيحية بشكل خارق إلى الكيان الذي تصدر عنه، فيما أن الصورة الفنية تمثله **بشكل اصطناعي**، أما الصورة بالمباشر فإنها تمنح نفسها على أنها، **وبشكل طبيعي**، ذلك الكيان. وبعد مفهوم التقدم الرَّجعي والعولمة التجزيئية علينا الآن القبول بمفارقة أخرى : المجتمع الإلكتروني باعتباره مجتمعا بدائيا.

إن الشاشة الصغيرة الملونة تحقق النذور الأفلاطونية الجديدة لأفلوطين، بل **وتتجاوز ذلك**، فهي تستعيد الفستان غير المَخيط للمرئي لتمنحنا مجددا أثر الحضور المباشر. وبنفس الشكل الذي كان به ذهب الفسيفساء البيزنطية يمرِّر مباشرة الطاقات الربانية نحو المؤمن، كذلك يقوم التلفزيون، بفسيفساء ذراته اللامعة التي لاظل ولا قيمة لها، بإبلاغنا بالجوهر اللامع للعالم. لقد كانت الأيقونة الأورثودوكية أقل قيمة من الصنم لأنها لم تكن إلا وساطة للألوهية لا ألوهية بحد ذاتها، بيد أنها كانت أكثر من رمز لأنها تمثل شخصا أوحدا (المسيح أو أحد القديسين)، بل إنها كانت هي نفسها متفردة (لأنها لم تكن تُستبدل، بحيث كانت تحمل أحيانا اسما مثلها مثل الشخص الإنساني). إن حلزونية الصور تجعلنا نمر من النقط نفسها لكن ليس من نفس المستوى الأنطولوجي. فقد كانت رؤية الأيقونة، بالنسبة للمصلي، تضفي نظرة تأليهية عليها، وماكانت تسعى إلى التشبه به لم يكن ينتمي إلى هذه الدنيا، أما رؤية صورنا الحالية فإنها لا تفتح المرء سوى على الدنيا، هذا العالم الذي تحرم الأيقونة على نفسها تصويره. وبما أن الرب هو الحياة فإنه يُعفي من تصوير الأحياء منظِّما بذلك مجمل العالم المرئي في غياب أصلي متحجر. ونحن لا نشك في أن ثمة تدنيسا وفسادا إذا ما وضع المؤمن تجليا ربانيا بموازاة نشرة أخبار تلفزيونية. فالمسيحيون لا يسمحون لأنفسهم باعتبار القُداس التلفزيوني قُداسا حقيقيا، ذلك أن لغز القربان المقدس لا يكون فاعلا عبر الشاشة (فالعقيدة

المسيحية أيضا تتم جماعيا). كما أن راهب الاعترافات لا يمكنه أن يمنح الغفران بالهاتف، ولا أن يقوم بالقربان المقدس في التلفزيون. فليس هناك من حضور عن بُعدٍ حقيقيٍ بين البدن والدم. لكن المباركة البابوية، المرسلة عبر الشبكة المركزية، يفترض فيها أن تحافظ على فعاليتها، وهي عبارة عن تجديد كنسي يؤشر لتكيفات أخرى مع طبيعة العصر. من يدري؟ فقد لا يبقى ثمة غير قُداسات متلفزة (كما لم يبق ثمة من ألعاب أولمبية غير تلك التي يتم تنظيمها لا من أجل الهدف المتصل ببثها وإعادة بثها ولكن من قِبل ذاك الهدف). والآن لا تمحو مشاهدتنا اليومية لمقدّم البرامج بالتأكيد خطايانا، بنفس المقدار الذي لا تمحي فيه الحضرة الإلهية في الشعائر الكاثوليكية تلك الخطايا. لكن لنلاحظ مع ذلك أن ذينك الحاملين الإنسانيين للوحي، بالرغم من اختلافاتهما الاعتبارية، يملكان أولا طابع المواجهة كشيء مشترك. فالعين في العين والوجه أمام الوجه. إن المقدم أو المقدمة ينظر لمن يشاهده، مثله في ذلك مثل منقِذ أندريه روبليف. إنه بالأحرى يتظاهر بذلك لأنه يقرأ شريط النص على الشريط المتحرك prompteur الموجود أمامه، لكن الأثر كائن : فثمة عين تحدق فينا من وراء الشاشة من غير أن ترانا، وتتطلبنا مباشرة مثل سبابة منصوبة تجاهنا، حسب خطاطة "الاستطلاب الذاتي" الألثوسيرية الخاصة بالاستدعاء الإيديولوجي للتعاليم المسيحية ("أمريكا تستدعيك"). نحن لم نر أبدا المسيح من خلف. ومثل ذلك لم نر من خلف أبدا المقدمين التلفزيونيين بوافر دافرور P. d'Avror ودان راذار Dan Rather. إنهما بطبيعتهما شخصان أماميان بوجه وبغير قفا، جسمان عظيمان بلا ربلات الساق ولا عجيزات ولا قفا : فهما لذلك ذاتيتان خالصتان غير قابلتين للموضعة. هؤلاء الناس النصفيون ليسوا هم الكلمة الإلهية وإنما الواقع المجسَّد، أي الحدث في حقيقته النورانية. لقد كانت الصورة الفوتوغرافية ثابتة، والفيلم المعروض كان غير متزامن في عرضه مع زمن تصويره، أي مجرد آثار باردة ومنزاحة عن زمن مرجعها. أما الإشارة التلفزيونية فإنها تعرض علينا وقائع الحياة في حرارتها. فالشاشة الصغيرة، بإنارتها الموحية تشيع، رغما عنا وعنها، الإنجيل الجديد، أي أن العالم الحسي يعرف نفسه بنفسه، والواقع والحقيقة أصبحا شيئا واحدا. إنه خبر كاذب، لكنه منعم. إنه وهم، لكن له قوة رغباتنا. يكفي النظر لكي نعرف، أليس هذا متمنانا الأقدم؟ أيّ وعد جميل هذا بالسعادة، وأي ضمان لجهد أقل ! فنظرتك ترى نبض العالم وترمي بك في قلب الأشياء (فوظيفة الشهادة في المجتمع المسيحي، منذ إنجيل القديس يوحنا، ترتبط بالبصر). التبشير يعلن عن نفسه في شروط خالدة، أما الأخبار ففي شرط زمني حصرا. لكن الألوهية الجديدة أصبحت هي الراهن، أي التجسيد وقد تمّ السير به إلى حدوده القصوى. فالشاشة الصغيرة لا تؤثر في نور اليوم الثامن، نور الرؤيا الأخروية،

الذي سيمكننا أخيرا من رؤية الرب في امتلاء حضوره (وفي أوجهه كلها). إنه يكتفي بإضاءة الأيام السبعة للأسبوع مطلِقا فينا إشعاعات الواقع. كانت الأيقونة المسيحية تقول : ربُّكم حاضر. أما الأيقونة ما بعد المسيحية فتقول : فليكن الحاضرُ إلاهَكم.

من الوثن إلى الوثن، ذلك هو مسار الصورة في الغرب. أما «الفن» فقد شكل مرحلة وسيطة بين المرحلتين الوثنيتين : الأولى بمُتعاليها المبالَغ فيه، والثانية أي مرحلتنا بالخصاص في المتعالي. ففي نظام الوثن كان للصورة، باعتبارها منحدرة من النموذج الإلاهي، فائض في «خارج الصورة» off : فقد كانت ترزح تحت وطأة المقدس الذي كان يخترقها ويشرف عليها. ففي النظام البصري «لخارج الصورة» لا تشبع الصورة، لذا فهي تعمل على تكريس نفسها.

إن عيننا تهجر أكثر فأكثر بدن العالم. فهي تقرأ الخطوط بدل رؤية الأشياء. فكما هو الأمر مع المنتوجات الاصطناعية، التي جعلت تبعية الصناعة للمواد الأولية تقلُّ يوما عن يوم، كذلك تقل تبعية صورنا للواقع الخارجي. فبأي شيء تستعيد وثنيتنا الثانية السحرَ، إذا نحن غضضنا الطرف عن المأساوي (فثمة تكمن دائرة اللولب). فلكي يكون هناك مأساوي، لا بد من وجود شخص آخر في المواجهة، وهو الشرط الأدنى، أو "وجود الذات كعدو لنفسها". وفي ثقافة للبصر بدون ذات وللموضوعات الافتراضية، يغدو الآخر جنسا آيلا للانقراض والصورة صورة لنفسها. إنها نرجسية تكنولوجية، أي انكفاء طائفيا "للتواصل" على صورته، واشتغالا دائريا للصحافة الكبرى، ومحاكاة سريعة للوسط ومطابقة عفوية بين الأجهزة الإعلامية المكتوبة السمعية البصرية. فالاستعادة تجعل من الأكذوبة حقيقة وترمي بها للسطح كي تخلق الحدث أو الإنسان العظيم خلقا تاما. البصري **يتواصل**، ولا رغبة له في غير ذاته. ذلك هو دُوار المرآة، فالوسائط الإعلامية تتحدث أكثر فأكثر عن الوسائط الإعلامية. وفي الجرائد تتوسع صفحة "التواصل" أكثر فأكثر مقلِّصة بذلك من حصّة الأخبار (المتعلقة بالعالم الخارجي)، بما أن الوسائط لا يمكنها، في عالم إعلامي كلية، إلا أن تُشهر نفسها في الوسائط الإعلامية، إلى حدّ محو تلك الخانة الفارغة وذلك النقصان الخارجي الذي ظل ينظّم بواطننا والذي كنّا نسميه "الواقع".

نعم، إن البصري صالح، لكنه أيضا صالح لكي يمنعنا من النظر للآخرين، وبالأخص منهم الأفراد، هل هو إشارة عياء واستسلام؟ وبما أننا لم يعد بإمكاننا رؤية الناس في التشكيل، فقد صنعوا لهم شارات تعيينية. فغورباتشوف وعرفات وريغان وكاسترو والرئيس فلان. . . الخ، ليسوا أفرادا وإنما مؤشرين، أي إشارة تعويضية للمجموعات البشرية التي يرمزون لها، والتي لم نعد نرغب في التحديق فيها وجها

لوجه وبالأخص التفحص فيها بالتفصيل. هكذا تنمحي التعددية المقلقة للوجوه والأجسام، ويخف العبء عن النظر بالكناية : الواحد كناية عن المجموع، أو العلامة بدل الصورة، حيث تأخذ الاستجابة الإشارية مكان التمييز البصري والنقدي. فالبصري يعيِّن ويزيِّن ويثمِّن ويصوِّر وينتقد ويسلِّي، لكنه لا يرى أبدا. فمهمته تكمن في التعرف على المتوج في لمحة بصر لا في أن يُشاهد لذاته. كانت الصورة تخلق القلاقل أما البصري فإنه ضمانة للأمان. وفي ذلك تكمن وظيفته الاجتماعية في قِدمها وضرورتها. ثمة سعادة قبلية "للكليشيه"، كما كان الأمر في الماضي مع المَثل. "لاتبحثوا في مكان آخر، ولا تُضيعوا وقتكم في الذهاب أبعد، فكل شيء يوجد في الإطار. وأنا لا أخفي شيئا". فلا وجود لخارج المجال ولا للمجال المضاد. وإذا كان العالم هو ما يقاوِم ويتجاوز ويزعج ويعارض تصوري -وهو التحديد الأدنى "للواقع" باعتباره مقولة- فإننا لسنا بعيدين عن نهاية العالم، بالمعنى الفلسفي للعبارة. إنها القيامة الأقل أخروية والأكثر لطفا. **فالعالم قد أصبح فعلا هو تصوري**. ولهذا الاختفاء اسم هو المثالية المطلقة، القائلة بأن الوجود هو الإدراك. ونحن نملك الآن الوسائل الكنولوجية لتحقيق المبدإ المعروف بمبدإ بركلي (الراهب الإرلندي المتوفى سنة 1753)، الذي يكمن جوهر الأشياء بمقتضاه في كون تلك الأشياء مذكورة من طرفنا. ونعني بالأشياء هنا الناس الراشدين والأطفال والأراضي والجسور والسقوف والمصانع. . . الخ. وهي عملية إلغاء طريفة. فهي تخفض من درجة التوتر النفسي والذهني لدى المتفرجين أو المندمجين في "ألعاب الفيديو"، الذين تمّ تحييدهم عن متاعب صراع الضمائر. إنه لشيء مزعج إلى حد ما لقاء شخص آخر أو التقاطع مع نظرة مزعجة. ولحسن الحظ أن **المرئي يتبع مبدأ اللذة في حين تشتغل الصورة تبعا لمبدأ الواقع**. ففي حين يسيِّج المرئي القرية داخل أسوارها، يقوم الثاني بتحطيم دفاعنا. إنهما يتعارضان الواحد مع الآخر كما يتعارض الإعلام الذي يوفّر المعرفة مع التواصل الذي يغذي التواطؤات. لكن حذار، فالجنون يهدد كل واحد، فردا كان أو مجتمعا، ويصبح واقعا خاصا بذاته.

أن يرى الشمال الجنوب بعويناته، أليس ذلك شيئا رائعا (بالنسبة للشمال)؟ إن إدراك هذا القرن يوجد في شمال خط الاستواء، فنحن الذين نملك الأقمار الاصطناعية القائمة بالبث وأجهزة الاستقبال والكابل والكاميرات. إن المثالية التكنولوجية ليست هي حشرجة البكاء وإنما عزلة الإنسان الأبيض. فنحن نرفع الستار وننزله على "الإنسان الملون" حسب هوانا وحين تأتي اللحظة والمشهد المناسبان نصرخ : "أزمة !" كما نقول : "ليبدأ التصوير !"، ثم تجحظ العيون. إنها لحظة فاتنة. التكرار والتعب، وتتضبب الحبكة ثم : غياب. آنذاك ننظر إلى أماكن أخرى ولم يتبق في الذاكرة أي أثر للمشهد السابق.

فحرب الخليج كانت حربا "بصرية" ومن ثمة حربا لامرئية وبدون آثار لدينا. وكانت حرب الفيتنام حربا بالصور لأننا كنا نرى فيتناميين وأمريكيين بأرجلهم ووجوههم وظهورهم، ليس لهم طابع التمثيلية والتفويض، في وضعية حرب وبثيابها (ولم نكن نرى قط صورة القائد الفتنامي هوشي مينه في مواجهة صورة الرئيس الأمريكي جونسون). إنها حرب المصورين والصحفيين وأنشودة أحلامهم. ومنذ ذلك الحين دفع عصر الشاشة بمحترفي الصورة إلى الحمية والعطالة التقنية : فهي لم تعد بحاجة سوى "للأوجه الرمزية"، لوجه حسب النوع والفئة الاجتماعية والمهنة أو التخصص. إن مواراة الواحد للمتعدد يعين نفسه على أنه "نظام النجوم". وأنبياء العهد الجديد لهم بعض الحق في الادعاء بأن "حرب الخليج لم تقع"(1991). على أي أرض مادية فعلية؟ وعلى أي أجسام، عراقية كانت أو كردية؟ ففكرة أن ميّتا مّا لم يتمّ تصويره يظل في كل الأحوال ميتا، أو أن صاروخ توما هاوك ليس سوى علامة رادار على شاشة مراقبة لم تعد فكرة بديهية في العصر البصري (لذا لم يعد لها أي تأثير). هكذا يتم الحديث، عن حق، عن "تغطية إعلامية". فالبصري فعلا يغطي ويحجب. وبإمكاننا مقارنته بتحقق من السلطة، السلطة العمياء لأصحاب البصري. والرغبة في اكتشاف الأشياء والناس فيما تحت ما يسمى تغطية، هل ستعمر طويلا أمام الحكمة الشعبية لعصرالشاشة.

من البديهي أن هذا العصر يميل إلى ما يبعث على العبرة والوعظ والإرشاد المتكرر. ويغدو المشكل هو : الأخلاق هي الآخر. فحيثما يختفي الآخر، كيف يمكن تصور وجود أخلاق ما؟ ونحن نعني أولا أخلاقا للصورة لما تفترضه تلك الأخلاق من احترام لموضوعها (أو "ذاتها")، ومن انعكاس ممكن لزوايا النظر. فلقطة قصف مصورة من فوق تشكل لقطة اقتصادية. أما مشهد الباخرة الحربية الملتقط من تحت، فإنه حين يتم توليفه مع المشهد الأول يشكل مشهدا أخلاقيا. إن المسألة صعبة، لكن التخييل يسمح بذلك (حين يكون فرانسيس كوبولا هو القائم بالتصوير). وبالرغم من أن الفيلم يكون غالي الثمن. فهل يتكون صدى عصر الشاشة من الضجيج والغضب؟ إنه يضجّ لا محالة بالحروب الدائرة، لكن هل يكون الحدث شيئا آخر غير الضجيج؟

كان مفهوم التاريخ، كما هو مفهوم التناقض والمأساوي، يفترض أولوية المكتوب والزمن التتابعي الذي يلائمه. وهذه الابتكارات تعود إلى عصر الكتابة، فعصر التلفزيون يحيِّن "نهاية التاريخ" عندما يجد المعلم نفسه وحيدا مع ظلاله وصداه. وللأسف فالحرب تمرين غريب يتطلب وجود طرفين. ومن المحتمل أن الناس لن يرغبوا في معرفة غير عمليات الشرطة، وفي حالة تصوير حدث عادي لا تكون الكاميرات في يد المجرمين وإنما في أيدي رجال الأمن. وبما أن هيجل قد تمّ استبعاده، فإن أولئك الذين يخرقون

النظام القانوني الدولي لم يعودوا أعداء أو متعارضين وإنما منحرفين، أي مهتمين **يلزم التعرف عليهم** بصريا بواسطة بطاقة السوابق العدلية التي يختزنها الحاسوب. فالبصري يشتغل جهة الدرك. والسارقون لا وجهة نظر لهم.

لقد أنتج الانتصار الأيقوني **الصورة العظمى**، وهي عبارة عن شكل مكتمل للاّصورة، بما أن الصورة المطلقة ليست صورة لأي شيء آخر (سوى للبرنامج المعلومياتي على الحاسوب أو في التلفزيون، وللبرنامج الجماعي الذي هو الرأي العام). إنه حالة كلاسيكية للقلب عبر الانتقال إلى الحد الأقصى، فالضفدعة التي تغذو أضخم من الثور لا تشبه في نهاية المطاف لا الضفدعة ولا الثور، ذلك هو أمر العلامة البصرية في علاقتها بالمرجع : فالأيقونة الشاملة hypericône قد انفجرت. هذا هو ما يفسر القلّة المتواترة للصورة في حضارة الشاشات (المسماة "حضارة الصورة" بعملية قلب ساخر).

التواصل التلفزيوني والتوحُّد السينمائي

إن "بصريَّنا" هو للفنون البصرية القديمة بمثابة الصوت الميكرفوني للموسيقى، والرسم للتشكيل، والتواصل للتعبير. لنقل بأن التواصل يتم حين يتطابق العرض مع الطلب، وبأن ثمة "فنّا" حين يمكننا تصور عرض الصور باستقلال عن الطلب. **فالتواصل** يتمّ قياسه على **البث**، وهذا الأخير ليس سببا في وجود **الإبداع** . والحال، حتى عندما ننتظر من آلة لبث الصورة كالتلفزة ما ننتظره أصلا من آلة لإنتاج الصور كالسينما، فإن صناعتي المتخيل هاتين لا تتعارضان كما لا يمكن الخلط بينهما.

فبالرغم من ثقل أجهزة السينما في التصوير والتقاط الصوت، وبالرغم من إكراهاتها التجارية والحساباتية، فإن السينما كانت أو هي لا تزال، في مرحلة صنعها، حرفة تقليدية. فثمة علاقة خاصة بين المنتج ومؤلف الأفلام، نظيرا لعلاقة الناشر بالمؤلف، وهذه العلاقة تقيم الفروق بين **منتج السينما** والمبرمج في التلفزيون. من جهة أخرى، فالسينما صناعة (كما قال أندريه مالرو)، ولنترجم هذه القولة : إنها صناعة عند البث والتوزيع. إن **مجمل سيكولوجيا التلفزيون** سينتهي إلى مقولة عرَضية مثيرة للهزء من هذا القبيل : إذا كانت السينما تحمل لَبْس صناعة فنية تنتج سلسلة من الأنماط فإن التلفزيون، من رأسه إلى أخمص قدميه، إنتاج وبثٌّ وتوزيع وصناعة آلية. إن العمل الفني السينمائي قابل للتوصيل لكنه ليس معمولا **للتواصل كالمنتوج** التلفزيوني. فما يقوم به القائم على قناة (عمومية أو خاصة لأن الأولى تابعة لقوانين الثانية) هو أنه يبيع جمهورا للإشهاريين، لهذا فهو يردد دائما : "الجمهور هو الحكَم بيننا". المسألة إذن فورية. أما المنتج السينمائي، فإنه يبحث عن الجمهور لمؤلف معين، والبحث قد يأخذ

وقتا طويلا. إن عملا فنيا له متفرجوه المتطوعون الذين تحملوا عناء التنقل إلى قاعة السينما. أما المنتوج فله مستهلكوه الذين يرْضُون طلباتهم عن بُعد دون أن يتركوا قاعة جلوسهم. هنا يتعلق الأمر بحمام كاثوليكي بكل المجازات السائلة المستعملةفيه. وهناك **استبعاد تطهيري**. يسمي الفن السابع المخرجين مشهديين لأنه جاء بعد "فنون الخشبة" والمشهد. فالبث والعرض قِوامان ماديان للصورة. إنهما الموجة والجزيرة، أي ثقلان نوعيان للبصر. فالتلفزيون والسينما يتمايزان تمايز الحالة المرئية وفعل الرؤية، و "المراقبة" و"المراجعة" كما يتمايز الفعل الإغريقي horaô ، رأى وأدرك، عن فعل theaomai تأمل وحدق في الشيء (ومنه اشتقت لفظتا : المسرح théâtre والفرضية théorème).

فكما أن الصورة الفوتوغرافية حررت الفن التشكيلي من واجب المشابهة، حرّر التلفزيون السينما من واجباتها الوثائقية، أي من "الموضوعات الاجتماعية" ومن اليومي الاجتماعي. لقد دفع الوسيط الأكثر خفة بتحويله للصورة إلى شيء مبتذل، بأخيه الأكبر السينما إلى المزايدة على الهائل والضخم كي يبرر وجوده. فسواء تعلق الأمر بالصورة أو بالتلفزيون، فإن الأخ الأصغر بطابعه التحفيزي والمنافس هو أكثر الدعاة إلى الأخ الأكبر الذي أُسقط عن عرشه. فالشريك الرئيسي هو في الآن نفسه العدد الأساسي. لقد مكنت الصورة الفوتوغرافية من ولادة المجلات الفنية وتمكن الجمهور الواسع من المجموعات الفنية الشخصية، ونُقل العمل الفني النادر إلى البيوت ودمقرطة الذوق الفني. هكذا، فإن التلفزيون بشرائه لحقوق البثّ، يساند الإنتاج ماليا ويحول حافظة الأفلام إلى كنوز، ويوسع من قاعدة الجمهور السينمائي. وهو يحمل السينما في أشرطة الفيديو إلى العالم الثالث، إلى البيوت الأكثر إملاقا، كما كان النَّسْخ يضع في غرفة الطالب كل متاحف العالم.

إن التلفزيون يحمل الفيلم، الذي يمرّ عبره منذ زمن ليس بالقصير. وكما فتنت الفوتوغرافيا الفن التشكيلي، فإن السينما قد تركت التلفزيون لمدة طويلة تحت تأثيرها المغناطيسي. بل لقد غدت السينما السلاح المطلق لمبرمجي القنوات التلفزيونية غير المتخصصة[1]. وإذا كانت التلفزيونات الإيطالية قد قضت على السينما الحية، فإنها في فرنسا تساعدها على الحياة، أو على الأقل على البقاء قيد الحياة. سواء هنا أو هناك، فهما يشكلان زوجا جهنميا أو بورجوازيا. فقد مرّ المخرج الإيطالي روبرتو روسليني من هذا لذاك بكثير من الأمل فيما حاول أفرتي نقل ميليس من هذا لذاك بدون جدوى. لكن مهما كانت التمازجات والترادفات فهما لا يملكان نفس الجنيالوجيا، فإذا كانت السينما تنحدر من المسرح (ومن السرك والاستعراض الغنائي. . . الخ) فإن التلفزيون يبدو سليلا للهاتف (وإن من جانب واحد). يحيل التلفزيون على تاريخ الاتصالات

السلكية واللاسلكية، فيما تحيل السينما على الفنون الجميلة. إن التعارض بين الشاشتين الكبرى والصغرى ينطلق من ثنائية الكيميائي/ الإلكتروني، والسلّيلويد/ الشريط، والمَسْرحة/ الحميمية، لكنه لا يقف عندها. إنه لا يعارض بين الصورة كلحظة استثنائية في الحياة اليومية والصورة العادية للحياة اليومية. فعلينا المقارنة إذا نحن رغبنا في التوصل إلى ما لا يقبل المقارنة بين هذين النمطين المتجاورين من الصور ذلك هو حال الجمهورية والديمقراطية (أو إذا شئنا الديمقراطية الجمهورية على الطريقة الفرنسية والديمقراطية الليبرالية على الطريقة الأمريكية)، فهذان النّمطان النموذجيان الذين لا يمكن لأي عالم اجتماع ملاحظتهما بالعين المجردة لا يمكن فهمهما إلا بمقارنتهما الواحد بالآخر[2]. وسيكون من العَسْف الخلط بين هذين النموذجين الحضاريين بسبب أن أمريكا تمتص فرنسا، وتبعا لذلك من العسف المزج بين هذين النموذجين من الصورة بسبب أن التلفزيون يلتهم السينما. صحيح أن عددا متزايدا من الأعمال السينمائية تُخصَّص للتفزيون ولجمهوره، وهي عملية امتصاص مدهشة. ومن البديهي أن ثمة سينما ذات نمط موحد وعادية وأفلام تلفزيونية ذات مستوى فني عال (فجان رونوار وروبرتو روسليني عملا للتلفزة، وأعمال سانتيلي وكاسوڤيتز ستشرّف حتما قاعات السينما). كما أن جان لوك غودار، الصحفي في عمقه، كان بإمكانه الرفع من مستوى التلفزيون عوض خيانته. لندقق الأمر إذن، فنحن نعني "بالسينما" هنا "فيلم المؤلف" وب"التلفزيون" الإعلام المباشر أو البرنامج المنقول مباشرة من الاستوديو. من دون شك أنها عملية اختزال، لكنها من صلب الأشياء ومن عمق المفهوم الخاص بكلا النوعين، وتشكل حتما نقطة امتيازهما.

إنه لتعارضٌ للنظرات أكثر منه تعارض للمنتوجات، وهو لذلك بعيد عن كل حكم على "الأسفل" باسم "الأعلى"، أو على "الثقافة الجماهيرية" باسم "الثقافة العالمة". فالمناقضة بين غولٍ وكائن سامٍ ليس سوى مانوية أكاديمية من الأفضل تفاديها، بما أن النوعين يعرفان الغثّ والسمين بشكل متناوب. ففي الفنون الجميلة كما في الآخرة، يعرف الكل أن الأخيرين والمتأخّرين هم الأوائل. فالاستهزاء الذي صاحب العشرية الأولى من السينما هو نفسه الذي نجده لدى المشنِّعين بالتلفزيون. فقد نعتها بول سوداي بتحركات بهلوانية موجهة لصبي من ثلاث سنوات، واعتبرها جورج ديهاميل "ترفيها لرقيق المجتمع" فيما رأى فيها أناتول فرانس"أسوأ مثال للشعب. . . في نهاية حضارة". وفي مجال الجماليات كما في مجالات أخرى تأتي المساهمات الكبرى من الأنواع الجديدة غير الراشدة بعد. لهذا فإن كل من يتنطع للاستهزاء بصغير اليوم باسم كبير الأمس يتعرض للهزء بدوره، فالفيلم البوليسي أو الإشهار قد ساهما في تجديد السينما

أكثر من رونيه كلير أو سسيل ب. دوميل. فحين ننعت الملصق بكونه جنسا نبيلا، والغرافية بكونها عرضا مرضيا، وفيلم الأغاني (الكليبّ) بأنه مسلوخ من طرف مموله، فذلك هو حكمنا المسبق طبعا. لنفترض إذن أن التلفزيون والسينما لهما نفس القيمة والكرامة الاجتماعية : فهما يتوجهان للجمهور ويرغبان في إثارة إعجابه، بل ذلك واجبهما. وبعد هذا الاستسلام سنتجه جهة سيرج داني، كريستوف كلومب العالم الجديد البصري، لنسير صحبته في فيافي إلدورادو الجديد. إن إشراقات هذا المستكشف البهلوان ذي الحبل الخطر، الذي يجري من صورة لأخرى متوزعا بين شهرية السليلويد ويومية الإلكترومغناطيسي، وبين مجلة دفاتر السينما وجريدة ليبراسيون، تنضاف إلى البيانات السديدة والعالمة لمستكشفي الاقتصاد الجديد للسمعي البصري كروني بونيل مثلا، وذلك قصد الإمساك بحدود عصر التلفزيون[3].

فالسينما مكان عمومي حيث يحس كل واحد بنفسه وحيدا، وإزاء التلفاز الذي يشاهده كل واحد في بيته فإن المرء يحس بنفسه بأنه **كل الناس**. تستعمل الشاشة الكبرى ضمير المخاطب الجمع لتفادي الانعزال رأسا لرأس. أما الشاشة الصغيرة فإنها تستعمل ضمير المخاطب المفرد وذلك لتشمل الجماهير. ثمة طبعا استثناءات، هنا فيلم الوصايا العشر لسسيل ب. دوميل وهناك هرفي غِبير، كما أن الذهاب إلى السينما جماعة لا يزال حفلة خاصة، في حين أن إشعال التلفاز متعة فردية غير خصوصية. فهل يحمل جهاز "الفردانية الديمقراطية" شيئا من الحقد على الفردية؟ ولأن المتفرجين يتم هنا تجميعهم للتوِّ (تبعا "لمجموع التذاكر المبيعة في باريس بمجملها") فإنهم يشكلون **جمهورا**، أي مجموعة من اللقاءات المتفردة. إنهم هناك باعتبارهم متفرجي تلفزيون، أي ركاما إحصائيا فوريا و **جزءا لا يتجزأ من السوق**. صحيح أن السينما تتوجه اليوم أولا لمن هم دون العشرين، فيما يتوجه التلفزيون لمن يتجاوزون الخامسة والستين (دون أن نأخذ بالحساب المرضى والمعوقين). فهل هذا يعني أن الأدب يعتبر فن الكهولة؟ فأناس مقتبل العمر يتلقون بذلك صورهم من أمريكا، أما الشيوخ فهم، على الأقل إلى حدود الأمس، يتلقونها من أحد أحياء نواحي باريس (يوجد اليوم في وضعية الهدم هو حي القطرة الذهبية). فلكل واحد استديوهاته وحساباته. والصبيان والعجزة يحسبون كل لحسابه الخاص : يهتم البعض بقيمة المنتوج فيما يهتم الآخرون بمدى قوة التلقي التلفزي. يقابل الخانة الأولى **تأثير** معين يتراكم صداه مع الزمن، أما الثاني فإنه يكوّن جمهورا يظهر ويختفي ولا يترك وراءه **أثرا**. إن فيلم المؤلف يلتقي جمهوره بالصدفة، إنه ينتزعه ويختطفه ويغويه، وهي طبخة لا يمكن لأي دراسة للسوق أو استطلاع للرأي أن يتصورها مسبقا : فكل إنتاج سينمائي عبارة عن رهان، هذا حين لا يكون مجرد

إشهار، أما **البرمجة** التلفزيونية فإنها لا تعود إلى المناداة وإنما إلى تحديد الجمهور المستهلك : فهي تستهدف العينة والمرمى كي تتلاءم معه. هكذا يتم تعويض حرية العمل بحتمية المنتوج، والسحر بالسوسيولوجيا، أو مخاطر الليل بضوء النهار. إن علة وجود برنامج ماهو تلقيه. كما أن قيمة إرسالية ما تقاس بسعة جمهور سامعيها : فمقولة "أسمعك حق السماع" يعتبر بيانا للنجاح. ثمة إذن قياس الوسائط، والدقة التامة، ولا اهتمام بالماضي أو المستقبل. لكن تاريخ السينما يمكنه استعادة ما مضى، وانتقاء أفضل شيء منه (إنها قاعدة الأفضل التي تخلق جمهورها ضرورة). إن الشاشة الصغرى هي مرآة القرية : فكل بلد متقدم له تلفزيونه الذي يستحقه. لهذا فإن البرامج المنزلية لا تصادف تصديرا جيدا لبلدان أخرى. أما السينما الجيدة فإنها تسافر. كما أن الأعمال التلفزيونية الجيدة، مثلها مثل الخمرة الجيدة، ليست رحالة : فلا أحد يعجب بهيأته في مرآة الجار، خاصة وأنها تكون بالأحرى مزعجة. فالتلفزيون يستهلك الأخبار والصور الأجنبية لكن في حضرة العائلة أو القبيلة.

للتلفزيون روح الأغلبية مثله في ذلك مثل الديمقراطية. إنه بتدعيمه للقلاع يضمن العلاقات الاجتماعية للأفراد الاجتماعيين ويجعل منشرحي النفوس يبتسمون. إنه يجعل من النجوم نجوما ويضيف للذهب هالة جديدة. فالبصري يُعتبر الظل المنير للوسط المحيط وهو يوجد جهة المقبض ويتبع الخط الأكثر رهافة. كما أن التلفزيون هو "الاسترجاع" الموجب للمجتمعات الليبرالية ("والموجب" هنا هو الأثر الرَّجعي السيء الذي يشغِّل جهازا ما). أما السينما فإن لها نزوعا نحو الأقلية، وهي طريقة جمهورية : فإذا كان التلفزيون أداة المغرورين وحظ الوثوقيين، وأسطورة من صنع المعتوهين والمزهوين بأنفسهم، فإن أعمال السينما الناجحة نابعة من الهوامش، والإخفاق المباشر يضفي عليها طابع الروعة (ففيلم المواطن كين لأورسون ويلز كان فيلما فاشلا عند عرضه). مع شارلو كرست السينما إنسان الحضيض، أما التلفزيون، خاصة مع مسلسل دالاس، فقد كرس أناس الأعالي.

طبعا، السينما "فن اقتصادي" (كما قال توسكان دوبّلانتيي) بل إنها أكثر اقتصادا من التلفزيون لأن المتفرج يدفع الثمن ليرى فيلما كل مرة. وهو فن لم ينفلت أبدا من نفوذ السلطات القائمة، مثله في ذلك مثل الفن التشكيلي في الماضي. وكما هو حال التلفزيون الذي لم يتحرر من نفوذ الدولة إلا ليقع في استعباد المال (وأولئك الذين يتبججون، هنا أو هناك، بأنهم "حرروا" التلفزيون ليسوا سوى مهرجين). لكن الفيلم، إذا ما تُرك كلّية لقانون السوق ولم يتمتع بمساندة عمومية (على الأقل في أوربا) فإنه سيتعرض لامحالة للموت، ليقع ضحية المؤرشفين أو ليشكل قربانا ثقافيا. فالسينما

تتطلب المزيد من السّند المالي كي تنجح في استجذاب عاشقي الصورة المنزلية إلى قاعات السينما. لكن إذا كان فيلم ذو ميزانية محدودة ليس محكوما عليه سلفا بالفشل، فإن برنامجا تلفزيونيا "صعبا" يفشل (في منتصف الليل و 5 دقائق، أي بنقطتين فاصلتين عن مستوى التلقي). إن المتخيل، هذا الترف الضروري، يمتص الثروات الطائلة، والذهب والصورة يرتبطان أوثق ارتباط منذ بضعة آلاف من السنين[4]. وهذا الإسراف يسعد أكثر مما يدعو إلى الغبطة : فكل احتفال مكلّف، واحتفال العين أيضا. بيد أن مقياس التصفيق، وهو داو جونز قيم التواصل، مُطالب بتبرير التجاوزات في النفقات التي تتطلبها المنوّعات التلفزيونية (3 ملايين فرنك فرنسي للساعة)، والحال أن ثمن لقطة بانورامية سينمائية رائعة بمناظرها الطبيعية وآلاف الممثلين الثانويين لا يبرر نفسه بشيء آخر غير ضرورتها الداخلية وتناغمها مع المجموع الفيلمي.

يقوم التلفزيون، باعتباره "نافذة مفتوحة على العالم"، بتأطير الذين ينظرون من خلاله. أما السينما فإنها **تضبط إطار** الواقع الخارجي وتنزع الطابع الاجتماعي والأليف عما تلتقطه. إن عاشق التلفزيون هو كائن منزلي قابل للتحكم والمراقبة، أما عاشق السينما فإنه بدويّ مرتحل غير قابل للضبط والمراقبة. يعكس التلفزيون الناجح جمهوره أما السينما الجيدة فإنها تهشم المرآة العاكسة. يصنع التلفزيون الأهالي، أما السينما فتنشئ "الخونة لوسطهم الأصلي" أو الإنسان الكوني الرحال. فابن السينما، كما هو حال سيرج داني، يذهب للسينما في وقتها كي ينسى ما ينتظره من أواني للغسل والدائرة الحادية عشرة لباريس وحقارات ما بعد الحرب. وحين تحول إلى رحّال بين القنوات غدا مضطرا لقبول فرنسا كما هي وإغلاق النوافذ. متى عرضت نشرة أخبار تلفزة خريطة جغرافية أو كرة أرضية **قصد موقعة** بلدٍ مّا أو مدينة أو منطقة في أزمة على خريطة الكرة الأرضية (أو خطاطة كرونولوجية لتحديد حدث ما)، كما كان ذلك يتم في الماضي في الأفلام الوثائقية التي تحمل عنوان **معرفة العالم**، أو في نشرة الأنباء الفرنسية القديمة (باثي-غومون). إن ذلك قد يكسّر "الإيهام بالواقعية". ففي مجال السمعي البصري لا وجود لفضاء جغرافي ذي دلالة فما يوجد هو فضاء إشاري مجرد كخريطة أحوال الطقس (أو الجغرافية الأنانية).

يؤكد التلفزيون، بوصفه جهازا إيديولوجيا، ومن ثمة نرجسيا، انتماء معينا، أما السينما فإنها باعتبارها منمّية للانفلاتات الذهنية والجسمية، تقتلعنا من جذورنا (لتجعل منا شيئا آخر غير نَبْتَةٍ أو حبّة خُضر). إن وظيفة الصورة المنزلية اجتماعية في المقام الأول إذ هي تمنح الطمأنينة وتعمق الروابط الاجتماعية، أما الصورة السينمائية المعروضة فوظيفتها وظيفة الحلم الهروبية والهاربة في القاعة. فإحداهما هي في أحسن حالاتها

شهادة مشدودة إلى الواقع الحالي والماضي، أما الثانية فقد تكون تنُبئية (كما مع جان رونوار، وجان لوك غودار، وستانلي كوبريك) لكن من دون أن تعلم ذلك أو ترغب فيه (كما هو الأمر لدى الفنانين التشكيليين). لذا فإن الناقد التلفزيوني يتحدث عن الزمن الذي يمضي، فهو صحفي سياسي مقنَّع. أما ناقد السينما (في زمن السينما) فقد كان يناوب بالمكتوب بين عناصر للخلود البصري : فهو "راهب فاشل" حسب قول سيرج داني. إن نظام الاستديوهات في أمريكا يجعل من المنتج صانع الفيلم والمشرف عليه (وذلك بحقه في "اختيار نهاية تصوير الفيلم")، وهي خاصية ترجع بالأساس للمخرج في أوربا. صحيح أن السينما الأدبية تقاوم ذلك. لكن التلفزيون الأوروبي قد تبنى المقاييس الأمريكية. وفي سلسلة مطاعم ماكدونالدز لا يشكل رئيس الطباخين شيئا يذكر أمام المالك، ووظيفة المؤلف أصبحت تعود تدريجيا في القنوات التلفزيونية للمنتج، الذي تم تعويضه الآن **بالمُبرمج** هكذا سيغدو المؤلف مباشرة هو **المُعلن** والبرنامج العام الأسبوعي سوف يتتابع على القناة بلا رغبة ولا لذة، الفقرة تلْو الفقرة.

إن قيمة مخرجين سينمائيين من قبيل رونوار أو أورسون ويلز أو ڤيم ڤندرز لا تتعلق بالموضوع المطروق، أما في التلفزيون فإن كل موضوع مهم يجعل من إعادة بثِّه مهما. وإذا كان الفيلم الجيد هو الأسلوب فإن البرنامج التلفزيوني الجيد هو الوضعية. أما الفيلم التلفزيوني فإنه يكون أوّلا موضوعا جيدا. إن ذلك يشبه الفرق بين الإيحاء والتقرير والشعر والنثر. "الأيقونة" تنضاف إلى عالم يفتقر إليها. "والإشارة" جزء من العالم الذي تحيل إليه، والفيلم إضافة إلى الأشياء، فيما الشريط الفيلمي نسخة من الأشياء. تحدثنا السينما عن العالم والناس، لكن هذا الفن ذا المنزع الواقعي يرغب في سديم مصفّى عبر زاوية نظر وذاتية مؤطرة ومُحاوَرَة ومقطَّعَة ومؤلَّفَة. أما التلفزيون فإنه يعيش في أحسن حالاته حين ينبثق سديم وضعية ما في الصورة، في القشعريرة الرائعة للآتي. ذلك أن الصدفة هنا هي الذّروة، كالبث المباشر لمظاهرة أو إعادة بث حية للألعاب الأولمبية، أو النقاش في البرلمان. فاستراتيجية الواقع ستكون بالنسبة لها هي الأفضل. والشاهد على ذلك هي برامج "الاستعراض الواقعي"، أو مَثِّلْ دور البطل بنفسك. فلم تعد ثمة حاجة للمثلين أو كتّاب السيناريو لممارسة الرمزية، بل مباشرة من فلان لفلان، يصبح كل واحد وسيط نفسه، من دون تحويلات سردية، والطابع الأدنى هو ألاّ حقوقَ للمؤلف هنا. "فالاستعراض الواقعي" هو طريق سريع ذكي وقمة الاصطناع وذروة فنّ اللاإرادية والعرضي هذا (الذي يمكن أن يكون طبعا ذا سبب أو ملفّقا)، الذي يتعارض مع التدبير السينمائي المسبق تعارُض الفيلم الوثائقي مع الفيلم الميلودرامي، أو النيِّء مع المطبوخ. أما المباشرة أو ذروة الوهم الوسائطي فتكمن في

الاعتقاد في أننا نستطيع التوصل إلى تجربة معيشة بدون أوهام مفكَّر فيها ومتداخلة عن قصد.

وإذا كان الفيلم الجيد مؤثرا فإن مسلسلا تلفزيونيا جيدا يجذب الاهتمام. ففيما يحفر الأول في أعماقنا ولَعا عابرا يغلِّفنا الثاني بفائض من مزاج رائق. نحن نعبّر عن تعاطفنا مع البطل التلفزيوني، غير أن الرواية كما الفيلم قد يثيران فينا حسَّ "التماهي، كما لو أن ليس ثمة نفس المقدار في صياغة تفرد الأنماط البشرية. فخارج التخييل والوثائقي التاريخي (الذي يتقنه التلفزيون، والذي بالرغم من ذلك لا يبثه المبرمجون في لحظات الاستقبال القوية) شكّل التلفزيون، أيْ فضاء التوافق هذا الذي تحول إلى وسيط، المنبر الأساس للمبني للمجهول، مع وجود هامش صغير لتقبل الأعمال الأصلية والأصيلة. أما السينما فهي أرخبيل "الأنا"، حيث لا يكون كل سينمائي مسؤولا إلا عما يعرض، وبدون حجة جماعية. فالفعل السينمائي، وهو يفرض علينا اعتباطا أناه، يفصح عن طابع مستبد شيئا ما. إن عرضا سينمائيا يثبّت، المرء في كرسيه في صمت، مخيط الفم مركّز الحدقتين، في وضعية تنويم اختياري، أما إزاء بثّ تلفزيوني، فإننا نظل مسترخين، نمارس الرواح والإياب وندردش وأيادينا في الجيوب. فلا شيء يُكْرِه المرء على المشاهدة، إذ له كامل الحرّية. وإذا لم يعجبك ذلك فما عليك إلا الانتقال بين القنوات فستجد الأطباق الملائمة لكل الأذواق. أو اقفلني، فإنك لن تزعج أحدا ولن تحس بالندم، فأنت لم تصرف ثمنا لذلك. إن الصورة-الحركة تجازي انعدام الحركة الجسيمة للمتفرجين، أما الصورة-الاستوديو فإنها تعوض بثباتها شرود المستهلك. بالرغم من أن عاشق السينما يكون مشلولا فإنه يحرر طاقاته أكثر : فالحياة الحقيقية موجودة في مكان آخر، وعليه أن يعرق كلية ويتابع ذهنيا خط انفلات الصور وتتابعها. هذا، بينما يحق لعاشق التلفزيون أن يذهب للتبوّل لحظة الإشهار، لكن في ذهنه يظل كل شيء ثابتا. ففي الشاشة الصغيرة لا تكمن الحياة الحقيقية وراءها أو جنبها، أي خارج المجال، هنا والآن. ولا شيء يوجد فيما وراء الشاشة. فالعالم هو العالم، وأنت أيضا، فالقضية هكذا، ولْنُنْهِ الأمر.

إن مصدر النور ومصدر السلطة يتطابقان، فكل نور يصدر عن الذات الإلاهية. فكما قلنا سابقا، يمتلك المصباح الصغير إشعاعه المجسَّد. لهذا فإن السينما، مهما بلغت درجة وثوقية مواقف صورها تجعل الواقع يتنفس لأنها لا تقدم نفسها أبدا على أنها الواقع، خلافا للتلفزيون. ففي هذا العالم الذي سيتعرض فيه كل ما يربح نفسه، وحيث للفقراء والذميمين حقّ (بل عليهم واجب) مشاهدة الأغنياء والوسيمين، لا أن يُشاهَدوا كما هم (إلا باعتبارهم متسكعين أو شهادة على مزايا الآخرين)، في هذا

العالم يكون النجاح دليلا وحكمة يدلان عليه لا على أي شيء آخر. فمسار التاريخ هو محكمة التاريخ : "لقد كنا على حق لأننا ربحنا"، وهي قولة إشكالية تعني : الواقع يعبر عن الحق والقانون. وهو غير قابل للنقد، مثله في ذلك مثل التلفزة نفسها (لأن نقدها يعني نقد الجمهور الذي هي مصنوعة من أجله). فكما قال والتر كرونكايت عند نهاية كل أخبار : "هذا هو الطريق الأوحد". فلا مفر من هذا الحال.

وإذا ما أردنا أن نكون صارمين سنقول : اللغة ليست هي الفاشية وإنما البصري. فهو يوجه كاميراته نحو أولئك الذين يملكون مظهرا أفضل، وهو بذلك يكرس سلطة الذين يملكون بيدهم السلطة، غير أن هذا الحشو يلغي مسارب الإمكانات والانزياح الرمزي للقانون. فليس ثمة من إمكان للتجاوب مع الحاضر الخالص، وفي التفزيون كل شيء حاضر ومباشر، بديهي وغير قابل للشك. ولكي تعود اللحظة الماضية للظهور، عليها التظاهر بأنها لم تمرَّ بعْدُ، واستعراض نفسها على أنها حاضر تقريبا، وأن تمر مجددا بشكل تزامني فوري . إنها **اللحظة المعاد بثها**، هذا الماضي المُخجل، الذي يتمُّ عرضه مجددا على أنه حاضر، في تقابلها مع **الفلاش باك**، أي العودة إلى الوراء إلى هذا الماضي المجيد الذي يتم اعتباره كذلك، والذي تجعل منه الذاكرة ماضيا رائعا، يتغير تبعا للبُعد الزمني. إن هذين النمطين من العودة إلى الوراء يتجاوزان كونهما طريقتين لإيقاف الزمن، وهما يرمزان لطريقتين لعيش اللحظة الحاضرة : أي كمطلق زمني (في عصرالشاشة) أو كزمن نسبي (في عصر اللاأشكال). إنهما أخلاقان للزمن. فالصورة السينمائية تجعل من الخفيف حادا وجسيما فيما تجعل الصورة التلفزيونية من الجسيم خفيفا.

يتجسد المعنى في لقطات من لحم ودم. إنها تكتلات هلامية أو تخثرات، وهي لذلك لها ثقلٌ وحجمٌ وكثافةٌ غريبةٌ إلى حدٍّ ما عن السيولة المسطحة للصور التلفزيونية. فاللحم والدم هما الظل والضوء. وهما يحيلان إلى التقليد العريق للإنارة في الاستوديو، حين كان ينظم مهندس الضوء الأنوار كما كان الرسام يقيسها على موضوعه. فباعتبار الصورة التلفزيونية "فن واضحة النهار" (كما يقول سيرج داني) فإنها تجهل ثنائية الظل والضوء. فلا حاجة هنا لهنري ألوكان أو لكلود رونوار، إذ بالإمكان المجاورة بين ظلال إنسانية لا جسم لها في فضاء يفتقر إلى العمق والطعم ولا دوار فيه. أما السينما، فباعتبارها "فن التعبيرات الجسدية" مثلها مثل الرقص (والكوريغرافيا لا نجدها فقط لدى منيللي Minelli أو ستانلي دونين S. Donen، وإنما أيضا في طريقة مشي كَاري كوبر والمشية المراوِحة لجون واين)، فهي توفر ضربا من اللذة الحسية عبر العلاقة الجسدية الدافئة التي تقيمها الرؤية بين أجساد الممثلين وجسدنا الشخصي. فالأجساد في الاستوديو

تشبه التماثيل، أي ظلالا اجتماعية أو مؤشرات قابلة للاستبدال، طوباوية وتفتقد إلى النار والمكان. إنها أجسام بلا لحم أو خطوط جاذبية أو حركات حب. والعين لا تخترق هنا الفضاءات، وإنما تنزلق على المساحات المجردة، من حجم لآخر، في علاقة غير مادية وإنما بصرية خالصة أو هندسية. لنقل إنها علاقة سياسية. فالسينما لها فضل "تقريب البعيد وإبعاد القريب" وذلك بواسطة سلسلة من المسافات والهروب والتقهقر، حيث تنتج الذات حريتها باختيار ماهو قريب أو بعيد منها كل لحظة. بالمقابل تتلقى الصورة التلفزيونية فضاءها عوض أن تنظمه. "لم يعد ثمة من وجود للقطة الكبرى لأن ليس ثمة غير اللقطات الكبرى" (كما يقول سيرج داني). إن هذه الحرية التي يملكها صاحب الكاميرا، باعتبارها ضمانة التحكم الداخلي في العالم الخارجي، تفسر قدرة السينما على النجاح في المرور إلى الرمزي، هناك حيث تظل الصورة التلفزيونية حبيسة مجال الإشارية signalétique أو المتخيل. وهو ما يجعل من الصورة السينمائية حافزا على النمو والصورة التلفزيونية سببا في التقهقر، فالمراهق يصبح راشدا عبر الشاشة الكبرى والراشد صبيا عبر الشاشة الصغرى.

التلفزيون مبشرٌ بالتعاليم. فهو يسير وفقا لنظام الواجب لا لضرورة الرؤية، وهو يفرض على نفسه واجب أن يرينا كل ماهو مهم. إنه يجسد حكم وقضاء المجتمع، أي المقابل بالنسبة لنا للقضاء الإلهي. والفيلم يحمّل صاحبه مسؤولية شخصية، مثله في ذلك مثل أي موقف مسؤول في المجتمع، أما البرنامج التلفزيوني الذي يقدَّم من غير أن يعرض شيئا، باعتبار أن العرض montrer هو تعيين شيء انطلاقا من زاوية نظر معينة، فإنه يحيل إلى مسؤولية جماعية. السينما واقعة أخلاقية أما التلفزيون فواقعة اجتماعية. فالأولى تنتمي إلى المنزع الإنساني لأنها تبني واقعا تحت مسؤولية نظرة معينة هي نظرة السينمائي، أما الثانية فلها نزوع نحو الأعمال ذات الطابع الإنساني ، لأنها تمزج بين المؤثر والتصوير واللحظات الحياتية. ومع أن التلفزيون "لاأخلاقي" إلى حد كبير في وسائله الداخلية ونسّاء وخدّاع وصائدٌ مُغْرٍ، ولا يهتم كثيرا بالنتائج الناجمة عن صوره وبمتابعة مواضيعه، فإنه ينجح كثيرا في وعظ الآخرين، أي نحن. فهو يقدم لنا أخبار وأشرار كل يوم. وبما أنه عنصر حتمي للقضايا العظيمة فهو لنا بمثابة قسٍّ القرية، إذ هو يمارس هذا الجانب الرهباني على الأقل بالترتيب اليومي للأحداث والشخصيات "الصاعدة" أي المرئية، و"الهابطة"، أي خارج المجال. فجدول البرامج يطرد الفوضى. ولهذا فإن ذلك يشكل تنظيفا للفوضى المحيطة. فنشرة الأخبار أكثر بعثا على الأمن للرعيّة. والقدّاس في موعده المحدد، والقسّ النجم ذو وجه أليف، وتتابع المواد ثابت (السياسة، الاقتصاد، المجتمع، الأحداث الأجنبية، والثقافة في النهاية).

تحتفظ السينما بتقدمها على التلفزيون بالوقت الذي تضيعه. فحظها يكمن في طولها، وفي فتورها ووقفاتها. تلك الأوقات الثمينة الميتة التي بدونها تفقد الحذوف أو القفزات الحكائية كل أثر أو معنى. لا تزال الصورة السينمائية تعانق لحد الآن زمن عصر الكتابة باعتباره زمنا جامعا. فالفيلم الجيّد يَبني مُددا للعيش الطيب. إنها أشبه بحيوات مصغرة في الحياة، أو مآوي مفتوحة لكل واحد. كل فن هو سيادة على الزمن بوصفه السيد الأول والأخير للبصري، الذي يقي نفسه من التنقل بين القنوات بصورة "أسرع فأسرع" على طريقة الكشّافة. لقد أبعد عصر الشاشة المدّة، لذا فهو لا يخشى أن يطرد صورة أو برنامج ما برنامجا أو صورة أخرى، ذلك أن اللحظة وحدها هي الواقع (في نظره). بيد أن هذه اللحظة الهاربة لا تكف أبدا عن سبقنا كأي وهْج مستنقعي أو سراب مثير ومخيِّب للأمل أو دغدغة لانهائية لنا نحن المتفرجين المساكين المتأخرين دائما بصورةٍ-دقيقةٍ وبتقليعة وفضيحة أو بمجزرة جماعية، على حاضرنا التلفزيوني الذي يجري دائما بسرعة أكبر منا. واللحاق به يعرِّض للدوار. فلا شيء يمر أمام أعيننا المشدوهة، لا شيء يتطلب اللبرهنة، ولا شيء يتنفس، بل كل شيء متلاحق. لا شيء غير اللهاث وإجهاد الزمن الإشهاري. يأخذ أحدٌ الكلمة خلال استعراض تلفزيوني كلامي أو نقاش تلفزيوني، فتتم مقاطعته على التوِّ لإعطاء الكلمة لتدخل أكثر استعجالا، أو لبث خبر نزل للتوّ أو لسماع صوت أكثر جهورية. يقول المنشط لصاحب الكلمة : "أسرع من فضلك، الوقت يمر !". بإمكان المتفرجين أن يغيروا القناة لو كان الاهتمام حاصلا والبراهين مطروحة. فالحقيقة السمعية البصرية، مثلها مثل السعادة الديمقراطية، حادث خائب على الدوام. وإشهار فيلم كبير يتمّ تعويضه في القناة الفرنسية بإشهار فيلم كبير آخر يُعرض بدوره. . . على هذا النحو يحبُّنا البصري، لكنه يفضل الجِماع غير المكتمل. إنه يقوم بذلك بدون شك لصالحنا ولتنشيط حماستنا. ويقول المنشط : «لم تفضُل لنا غير دقيقة واحدة. . . " لماذا ولمن يجب "إعادة الخط" بعد دقيقة؟ هذا اللّغز لن يتمّ أبدا استيضاحه، وربما كان ذلك أفضل لنا. فهذا اللغز يمنح لقاعدة المقاطعة علامة تعجب أو قرقرة، وهالة مرضية وقدرية تحوّل خنْق المتحدثين إلى قربان شعائري، إلى آلهة ذات توقفات صارمة : إنها آلهة الساعة.

ثمة تاريخ للسينما، والسينما بدورها تاريخ. إنها مثل الرواية. ليس هناك من تاريخ للتفزيون لأنه اللحظة. وهو في ذلك مثله مثل الجريدة. والفيلم الذي لا يلاقي رواجا عند عرضه لا يعني أنه بفعل ذلك فيلم مُنتهٍ : فهو يوثَّق في كاتالوغ أو بأرشيف في الخزانة السينمائية. أما البرنامج التلفزيوني الذي "لاقى النجاح"، حتى ولو احتضنه المركز الوطني للسمعي البصري INA بمعاييره الصارمة، فهو يموت مباشرة بعد بثه،

ونادرون هم الذين يعاودون مشاهدة ما صوروه على المانْييتوسكوب عاما بعد ذلك ويحسون بالفرح. ونحن نتذكر دائما ولمدة طويلة الأفلام التي شاهدنا، تَذَكُّرَنا للمقطوعات الموسيقية التي أثّرت فينا. فبالرغم من أننا لا نتذكر كل المقطوعة فإننا نتعرف للتوّ على اللحن، وبنفس الشكل فإن كلية الفيلم تسكن كل اللقطات بدون استثناء. أما لحظات الأخبار التلفزيونية التي نتذكرها فإنها تلمع فينا كما في مِشكال (كاليدوسكوب) وكأنها فسيفساء بلا شكل، وأخبار غير متتالية في الزمن، ومقاطع بلا مؤلف ينسِّق بينها. فالتلفزيون يعيِّن لنا الساعة لا السّنة. وهذه السمة الهروبية هي التي تفسر قلقه بجعل المشاهدين أوفياء له، وهوسه ب "الموعد المنتظم" مع المشاهد. فهو بحاجة إلى رفع أعلام الزمن لأنه يحوله إلى زمن تافه. وهو يشكل الزمن الجاري والزمن الحالي، لا الزمن الذي يسهر على البلورة والتنظيم، أي المكتَسب مرة إلى الأبد. هل هو وهم أم سعادة؟ ربما الأمران معا. فالخزانة السينمائية تحتفظ بتراث وطني من العواطف، أما المعهد الوطني للسمعي البصري فيخزن الشرارات فقط. وهو ما يمكننا قوله بصيغة أخرى : فمن بين صورتين متطابقتين تحتاج السينما إلى الوصلة بين مقطع برامجي وآخر، أما التلفزة فتستفيد من الترقيع فإذا كان أحدهما مطالب **بعرض الصور** فإن الآخر يكتفي **بالمجاورة** بينها.

تخضع الصورة المعروضة على الشاشة الكبرى لمنطق الشمولية، أما الصورة المبثوثة فلمنطق **التّشذُّر**، ولشمولية ومقطعية المدة والأجناس والأحداث وأنماط الجمهور. ففيما توقّع السينما عقدة رؤية مع كتلة مفترضة سواء كانت شعبا أو جمهورا لتقترح عليها خطابا أو حكاية، يكتفي التلفزيون بهزّ جمهوره عبر التّماسّ مع توترات محلية صغيرة. إن هذا الأخير يسلّي الجماهير مصنّفا إياها إلى فئات ومقاطعات، من دون أن "يشكل" أبدا مجموعة متجانسة.

وبالرغم من أن التلفزيون ذو نزعة أسروية فإنه لا يصنع أبدا أسرة (وربما كان هذا يفسر ذاك). فليس له لا عصابة ولا شبكة. في الماضي كانت هناك أندية سينمائية ولا توجد اليوم أندية تلفزيونية. ولأن عاشق التلفزيون مُتخم فهو ليس يخضع لنظام غذائي أوديبّي كما هو حال عاشق السينما. ليس للتلفزيون قوة تكوينية وتكوُّنية وجنيالوجية. وهو لا يحث على التماهي : فقد عرفنا كلنا في مراهقتنا الرغبة في التشبه بغاري غرانت أوجيمس دين، فيما لا ينجح مقدمو الأخبار سوى في جعل الانتهازيين والوصوليين، لا المغامرين، يحلمون، والتلفزيون لا يحث على الكبر (هذا إذا لم يكن يحول الكبار صبيانا). من ذا الذي دخل التاريخ ومعه مصباحه المنير؟ سيقول محلل نفساني لاكاني : "الشاشة الصغرى تسير في اتجاه المتخيل، والكبرى صوب الرمزي". وسيقول جان لوك

غودار بطريقة أبسط : "أمام الشاشة الصغرى يفتح المتفرج عينيه، أما أمام الكبرى فيغض البصر". ففي الحمّام البصري لنا كل الحظوظ لنكون متأثرين على أن نكون متمرّدين.

يعني التفكير قول لا. وسواء شاء التلفزيون أو رفض فإنه يقول نعم للعالم كما هو يسير، في حين تقول السينما : "نعم، ولكن". أما الفن التشكيلي فقد ظل يقول نعم حتى التشكيلي الفرنسي إدوار ماني، ومنذ ذلك الحين وهو يقول بالأحرى لا، وفي ذلك تكمن لحد الآن قوته الخاصة.

تحولات الرؤية

أي شخص جاوز الخمسين، وتربى ونشأ إلى هذا الحد أو ذاك في الكيمياء القديمة للصور والكلمات، يعتبر نفسه شخصا في غير مكانه، أي ضربا من الماضي المنتمي لمجال الكتابة الذي يلزم وضعه في عصر الشاشة. وله بالأحرى أن يحس نفسه وقد جوزي أحسن جزاء : فللمرة الأولى في التاريخ يطابق الزمن القصير لجيل معين تغيّرا في المجال الوسائطي médiasphère . إنها لَنعمة غير منتظرة ولا تقدر بثمن أن يشهد الإنسان بأمِّ عينيه مجال فكرٍ وحياةٍ يعيش انقلابا. وقد أطلقت الروابط الزمنية صريرها بين 1960و 1980. وثمة فرق هائل بين نجوم الأمس واليوم. إنها قفزة جنسية عابرة للمحيط الأطلسي من بريجيت باردو نجمة السينما الأوروبية ومعبودة الجماهير إلى مادونا البطلة الكونية لعصر الشاشة الأمريكي. كما أنها قفزة لا ريب فيها من الهاتف إلى الهاتف المرئي، وزحف معقّد للمحاربين القدماء (فكل شيء يتم في مدة عشر سنوات). كلنا، بشكل من الأشكال، جنْجر وفريدْ الثقافة النّصية ونحن نتدرب على حصة رائعة لإيقاع الأقدام ستكون فائقة النجاح في الشاشة. نحن مغتمّون لكننا مروَّضون، ننتظر في مكاننا وبهدوء إشارة الدخول إلى استوديو مقدمة البرنامج. وإذا كان جنجر روجرز وفريد أستير قد عانيا من النّسيان (أما مارلون براندو وجيرار فليب، ومعهما أفلام من قبيل : **يحيا زباطا** أو **فانفان الزنبقة** فلم يعودوا يُذْكرون) فإن محاكاتهما أيضا قد فقدت بريقها، ومع أن الأمر يتعلق بنفس الحجّة ونفس التصميم الراقص، فإن التواصل لا يتمُّ. فالأجمل في السينما يبدو لهواة التلفزيون صدمة. وأولئك الذين اعتادوا على مشاهدة أفلام الخزانة السينمائية (بشارع أولْمْ بباريس) راحوا ليلتحقوا *بالمدرعة بوتمكين* و*عواصف في آسيا* وزاباطا ومعارك السكة الحديدية، وبذهنهم فكرة أنهم بإدارة الظهر للمجرّد، أي للفرد، فإنهم سيتوصلون إلى ملامسة المحسوس والتاريخ و"الجماهير". عشرون عاما بعد ذلك جاء هذا الاكتشاف، البصري في البداية، والمفاهيمي فيما بعد : "الجماهير" تجريد غير مُحتمل والفرد هو الكيان المحسوس وعماد

هرم الديمقراطية. والحقيقة أن شعبا بكامله لا يمكن أن يدخل الشاشة الصغيرة. فالتأطير مستحيل. هل هي الثورة؟ بل هي مسرحية مصورة، وقاعة ذات أسلوب عمراني إيطالي، والطليعة على الخشبة والشعب في ردهة المسرح. أليست الديمقراطية هي الصورة الخامسة والعشرون (تلك التي يضيفها التلفزيون كل ثانية للصور الأربعة والعشرين السينمائية)؟ التلفزيون يوفّر السرعة والارتخاء، وكل واحد في بيته ولا وجود لروائح كريهة أوطابور الانتظار. وبين أفلام من قبيل **نابليون** أو **المدرعة بوتمكين**، صباحا لا نمر من الحقيقة للكذب، فأفلام أبيل غانس أو أيزنشتاين كانت تحتوي على نفس الخدع وكانت خطيرة، تَستعمِل وتُستعمل لأغراض معينة مثلها في ذلك مثل فواصلنا الإشهارية الجميلة. فبتغييرنا للإطار والإيقاع والشاشة غيرنا نزعاتنا فقط. والفردانية التنافسية أقل خطرا من الشيوعية، وبدون شك هي أقلّ خطرا من الفاشية لكنها أيضا إيديولوجية.

لا تملك الشاشة الصغيرة وجها صَبوحا. لكن لنعترفْ بأنها الفارز الأكثر فاعلية لوجود اللحظة، أكثر من كونه مشكِّلا وصانعا للذهنيات. فالهندسة التفزيونية هي علم ضمني لتحسين النسل، وعنصرية المظهر هي المسألة الوحيدة التي يمنع حظرها. وهاهو النجل الأصغر لمنجلي Mengele واقف على رصيف وصول القطارات، يرى كل شيء آتيا إليه، الأفكار والشخصيات والأخلاق والمشاريع والسياسة والأعمال الفنية والكتب المتنافسة، كلها تنزل في فوضى من القطار : يمينا أم يسارا؟ للشاشة أم لغير الشاشة؟ المنظر أم لا شيء؟ والمعيار يتمثل في الأسئلة التالية : هل الفكرة قابلة لأن تتحول إلى سيناريو؟ وهل المؤلف قابل لأن يتحول إلى نجم؟ هل بإمكاننا نقله إلى استوديو تلفزيوني، أو تحويله إلى مسلسل، أو حكاية مصورة أو فيلم تلفزيوني؟ فللمرشحين الرمزيين إلى البقاء الاجتماعي حياةٌ مهنية محددة **بقيمتهم التصورية** المتبادلة. فهذه الأخيرة ستقيس **معامِلهم الوبائي** أو قدرتهم على البث التي تتحكم في نهاية المطاف في البرمجة. فالاصطفاء السُّلالي للأفكار الاجتماعية يصعّد من العمق إلى السطح.

لنُدخل في تحليلنا نفحةً مرحة من علم الاجتماع. ولنلاحظ المُثُل في حركتها : أخلاق المستعجلات القصوى، حقوق الفرد (لا حقوق المواطن، فهذه الأخيرة غير مرئية)، دبلوماسية المظاهر، سياسة الضربات، اصطفاء أرباب العمل والمرشحين على أساس جمال وجههم، اعتبار النصوص انطلاقا من من رؤية وجه الكاتب وسماع صوته. الاستعراض الكلامي التلفزيوني باعتباره معيارا لنقاش الأفكار، وجود الكاريكاتور في الافتتاحيات، والتصوير المسموع في الصحافة المكتوبة. فالخطاب الذي لا يمكنه أن يصبح مرئيا يعتبر باطلا. هل كل هذا مجرد تُرّهات؟ وفن التصميم (الديزاين)، هذه

الكراسي الرائعة التي تؤلم بشدة مؤخراتنا لأنها لم تُصنع إلا لتُرى؟ وتلك اللوحات التي لا شخصية لها والتي رُسمت قصدا لتُنشر على الصفحات الصقيلة لمجلات الفن؟ وتلك البنايات غير الصالحة للسكن أو الاستعمال، والتي لا علاقة لها بملف مصاريفها أو وجهة استعمالها الخاصة، والتي رغم ذلك تُصنع لها تصاميم مصغّرة جميلة وصور رائعة في صفحات المجلات؟ هل هي هندسة عمرانية ذات علاقة "بالحركة" أم ب"النظرة»؟ وتخطيطات وتصاميم الكتب، التي تكاد تمنعنا من قراءتها، لكنها رائعة في حدٍّ ذاتها؟ وهذه الفساتين التي يبتكرها مصممو الأزياء، والتي لا يلبسها أحد، ولكنها مع ذلك تبدو فاتنة تحت الأضواء؟ وتلك المنتوجات المبيعة على رفوف التخفيض في الأسواق؟ وتلك الأبحاث المضنية عن رموز الشركات؟ إن الصورة العلامة تجعل من المنتجات منتجات معيارية وتمحو نهائيا وظيفتها.

لقد أثار البصري انتباه نُخب الكتابة التي عُرفت تقليديا بإعراضها عن الصورة. هذا التحول تجلى واضحا وبشكل أفضل لدى محترفي الكلمات، الأبعد بمهنتهم وتقاليدهم عن قيم العرض الصّوري. في سنة 1960، التقى شخصان مثقفان للعشاء، وتجاذبا أطراف الحديث عما قرءاه. وفي سنة 1990، تحدث الشخصان نفسهما عما شاهداه. إن فسحاتنا الليلية في المدنية تستثير لغويا بصري الأمس. وبلغة التحديد المخّي والعصبي، أصبح المُخيخ الأيسر لمجتمعاتنا، أي محترفي الرمزي (المؤمنين بالموضوعية والمسافة والدقة) ينزع للاشتغال بدوره مثل المخيخ الأيمن المرصود للمتخيل (بنزوعه نحو الذاتية والعاطفة والتأثير). إن الطبقة الرمزية (ومن ضمنها طبعا مؤلف هذه السطور) تنفك من الرمزية وتنكص من التحليل إلى الاتصال ومن المقروء إلى المرئي. إنها تتخدّر بأيقونتها الذاتية، وقد سرقها مرض العصر التظاهري المتمثل في النرجسية، وشقيقها الأصغر أي التلصّص. أما الأشجع من بينهم، فهم يصورون احتضارهم بالمباشر : فالوافد الجديد قد عرض المواقف بالوقوف والاستعراض في أماكن الاستطلاع البصري. إنها ردود أفعال مباشرة تعود بالأحرى للبيئة أكثر من ارتباطها بالأخلاق.

يُحدد التلفزيون (ومن بعده الإذاعة) سلم الحظوظ والمراتب، بحيث إن محترف القلم يأتي في نفس مرتبة رجل السياسة أو الممثل. الأمر يتعلق بالظهور أو الاندثار. فالنظرة العمومية تثمينية، والثمن الذي قد يطلبه النجم (سواء كان من الوسط الثقافي أو السياسي أو الصحافي) لقاء محاضرةٍ أو تنشيطٍ يتعلق بدقة بتواتر ظهوره في الشاشة الصغيرة. ومضاعفة العيانية visibilité غدا ضرورة مشتركة. وهو ما يبدأ بالبحث، الذي غدا إلزاميا، في ما يمكن وضعه في ظهر غلاف (الشيء الذي يمثل مشكلة للمؤلفين وقدرا للوثائقيين). وهو المشكل الذي يتم حله عادة بصورة المؤلف على الغلاف.

إن انخفاض السلطة المثقفية، من حيث هي كذلك، قد خضع لتحولات الرؤية التي تعيشها الطبقة المثقفة. وقد عبرت عن هذا التحول علامة خارجية متمثلة في نقل وتحويل الكبرياء، بحيث أصبح المثقف يتحلى بتواضع جديد على طريقة الكتاب القدماء. فتفوق حرفة مّا يقاس بدرجة انفلاتها من العقاب. إن أسياد البصري ليسوا أقل بشاعة من أسياد المكتوب أمس (والفئة ليست طبعا هي مجموع الأفراد). إنهم يخالون أن كل شيء مباح. ولهم الحق في ذلك بما أن كل شيء تقريبا يتوقف عليهم. فهم يمارسون السرقة الأدبية، وبتر النصوص، والشتيمة والاستعلاء، وتغيير قرار طلبهم في آخر لحظة، وعدم الرّد على المكالمات والرسائل، وإفاقة الناس في الخامسة صباحا، وسلخ الأسماء، وبتر العناوين والشواهد : فإذا نحن عددنا المثالب التي نتحمل لدى أسيادنا الجدد فكم من فلان منهم يستحق الاعتراف؟ إنه استنكار غير مُجدٍ، فالسّناد support هو المتحكم في منطق الأمور. وهذا التبخّر هو السبب في تلك النزقية. وعصر الشاشة يتجاوز كل شيء بفظاظته ولامبالاته، لأن ذاكراته المادية وفيرة وقابلة للتغير. وتلك عقوبة غير محتملة. بل أكثر من ذلك يمكن القول بأن الفظاظة والإنجازية في هذاالمجال الوسائطي مترادفان. فالخلل والخطأ أو المنزلق تملك هنا فضيلة (مغناطيسية) محو أحدها الآخر وذلك لصالح عفو ذاتي باسم وشبه آلي.

اللامفكر فيه الجماعي

لنتوقف عن الأمثلة الواقعية ولنستهدف الجذور.

إن الصورة التي تحثنا على التفكير لا تفكر بالمقابل في نفسها بنفسها. ونحن لن نكتشف مناطقها الغامضة من دون أن ندير أوّلا بصرنا عنها، لنضعه مثلا على الكتب[5].

الصورة المادية (الإشارية أو التناظرية كالفوتوغرافيا والتفزيون والسينما) لا تعرف الملفوظ السالب. فاللاشجرة واللاحضور والغياب تقبل القول لا الرؤية والإظهار. والممنوع والممكن كما البرنامج أوالمشروع -أي كل ما ينفي أو يتجاوز الواقع الفعلي- ليست أشياء قابلة للعرض بالصورة. فالتشخيص أصلا ممتلئ وإيجابي. وإذا ما حوّلت صور العالم هذا العالم إلى صورة فإن هذا العالم سيغدو مكتفيا بذاته وكاملا، ومتوالية من التوكيدات الإيجابية. إنه سيغدو "عالما جديدا طيبا ورائقا". فوحده الرمزي يملك أدوات النفي والتضاد.

لا يمكن للصورة أن تُظْهِر إلا أفرادا معينين في سياقات خاصة، لا مقولات أو أنماطا. إنها تجهل الكوني جهلا تاما. لذا يلزمنا أن نسميها اسمية لاواقعية : فالواقعي غير موجود، وما يوجد هو فقط الفرد. وهو ما ينطبق أفضل على الصورة التلفزيونية المحكوم عليها بالاقتصار على اللقطة المكبرة. إن السمعي البصري هو، في معناه الضيق

والمحايد، **بصري ذاتي** idiovisuel. فلا فرنسا ولا الإنسانية، ولا الرأسمال ولا البورجوازية أو التعليم العمومي بإمكانها أن تظهر في الجريدة المتلفزة. لكن هذا الفرنسي أو ذاك، أو هذا الرجل، أو هذا المقاول أو ذاك الوليّ بإمكانهم ذلك. "كل الناس أحرار وسواسية أمام القانون" : تلكم جملة مجردة وبلا سياق، ولذا فإنها ممنوعة تقنيا في الشاشة. إن الطابع العام واللاشخصي ملفوظ قانوني يجعل من المستحيل تصوير القوانين الحقوقية (كقانون المواطن والمالك أو الدائن)، إلا إذا تعلق الأمر بسخافات موجبة للفسخ فالقانون لاحق له في الصورة [6].

كما أن الصورة تجهل الأدوات النحوية للانفصال (إما هذا أو ذاك. . .) أو أدوات الشرط (إذا كان . . فإن . . .)، أو التبعية أو العلاقة العلية. ولا تشكل رهانات التفاوض الاجتماعي أو الدبلوماسي للصورة، بالرغم من أنها تشكل علة وجودها الملموسة، سوى تجريدات. أما وجوه المتفاوضين وسحناتهم فلا. فالحبكة أقل أهمية من الممثل. والصورة لا تشتغل إلا وفق عمليات المجاورة والإضافة، على مستوى واحد من الواقع وبدون مستوى فوقي آخر منطقي. إن التفكير بالصورة ليس مضادا للمنطق وإنما غير منطقي **إطلاقا**. إن له شكل الفسيفساء لا الشكل الناتئ والطبقي للتركيب.

والصورة، أخيرا، لا تعرف علامات الزمن. فنحن لا يمكننا إلا أن نكون متزامنين معها. لا قبلها ولا متأخرين عنها أما المدة، فهي عبارة عن تتابع خطي للحظات الحاضرة المساوية بعضها لبعض فالفعل الاستمراري ("ظللت أنام باكرا") وصيغة الماضي الاستقبالي futur antérieur والماضي المركب، لا مقابل لها في البصري المباشر (على الأقل بدون تدخل من صوت خارجي).

إن هذه الهنات الأربعة وقائع موضوعية لا أحكام قيمة. والفن السينمائي بكامله يتمثل في "قلبها تصويريا". وصهرها في بوتقة واحدة يبلور ذاتية جماعية. فقيم الزمن هي "ثغرات" الصورة وقد انقلبت إلى "امتلاءات"، وإيديولوجية عبارة عن أيقونيات iconologie من نوع خاص. إن ما نعتبره "فكرا جديدا" ليس بالتأكيد سوى اللامفكر فيه الأبدي للصورة وقد عرف التحيين على يد آلات الرؤية الدنيا. والعقل الأيقوني يرتبط حتما "بالعقل الغرافي"، ويشكل تراكب الاثنين لحظتنا الثقافية الراهنة باعتبارها صورة مضبوطة قابلة لقراءتين متناقضتين حسب انطلاقنا من هذا العقل أو ذاك ومن الحاضر أو من الماضي.

لقد أعلن جاك إلّول J. Ellul، وهو اللاهوتي البروتستانتي لعصر الأشكال، كارثة روحية[7] غير أن بيير ليفي P. Lévy وهو الفيلسوف العارف بإمكانات التّلماتية أعلن بالمقابل نهضة جديدة[8]. إنهما يعبران عن نظرتين للحاضر.

يتفق الكثيرون على اعتبار الأجيال الجديدة "متحررة من كل تمذهب" و"محرومة من أي حكم مسبق"، و"بعيدة عن كل تعاليمية مسيحية"، وبالتالي "مرتكزة ارتكازا صلبا على الواقع". الأمر محتمل، لكن ألم يقوموا، مع ذلك، بتعويض تعاليمية بأخرى؟ أعني تعويض معتقدات وأحكام النص المكتوب بأحكام ومعتقدات صورة الفيديو؟ فالسمعي البصري ليس بحاجة لفرض التعاليم الاعتقادية لكي يغدو مذهبا وعقيدة. فأولوية العفوي على المفكر فيه، والفردي على الجماعي، وانهيار الطوباويات والحكايات الكبرى، والدعوة إلى سيادة الحاضر الخالص، والانكماش على العالم الخصوصي وتمجيد الجسم. . . الخ، كلها أشياء تجعلنا نستنتج ألاّ واحدة من الخصائص المتدحة جهرا وعلنا لهذه العقلية الجديدة تفلت من تأويلها باعتبارها أثرا عاديا جدّا للبصري.

إن ما نرى به العالم هو ما يبني بشكل متزامن العالم والذات التي تدركه. وما تبنيه آلة التمثيل والتصوير، في النهاية هو توافق الاثنين. وهو تناغم لاواعٍ وصامت. ولذلك فهو فعّال. فالذات توجد لأجل الموضوع والموضوع لأجل الذات، والاثنان معا ينتظمان في نسق : فلا مجال للدهشة حين تتطابق الأشياء بشكل كامل. إن نظاما جديدا للصورة يعتمد نظامه الخاص للحقيقة، بالشكل الذي لا يكون معه قابلا للنقد بل قابلا للملاحظة والرصد من الداخل. بالمقابل فهو نظام يغدو قابلا لأن يتخذ شكلا موضوعيا بسهولة، انطلاقا من منظور النظام السابق (وهو ما يمنح بالضرورة طابعا انفعاليا وعدائيا أو رجعيا لكل إبعاد لكتلة البديهيات السائدة، وهو الشيء الذي لن يكون إلا في صالح تلك الكتلة التي تزداد مشروعيتها معها). فالصورة التلفزيونية هي شكل من أشكال رؤية الصورة التلفزيونية، التي تستبعد رؤية الرؤية. إلا إذا نحن أدرنا الزّر طبعا.

إن عدم القابلية للنفي هي التي تكوّن أشخاصا وعقولا إيجابية، منفتحة على الجوانب المستحسنة للأمور، تنهل بانشراح من مَعين الحياة بدون الأحقاد السلبية للزمن الفائت. إنهم أشخاص منتبهون لمحيطهم المباشر، ومهتمون أيّما اهتمام بتوازنهم الخصوصي، فهم نعم الآباء ونعم الأزواج. لكنها تكوّن أيضا أشخاصا محافظين، أقلّ قابلية لتغيير العالم منها لتعضيد مركزهم الاجتماعي، نازعين نحو شكّية قوية بشعارها : "في العمق كل شيء متشابه". إن مساوئ قيم التضاد والتجاوز تنتج بالفعل التساوي العام للوقائع المستعرضة، التي تطرد إحداها الأخرى، فيما تكتسب الواحدة منها قيمة الأخرى. هل ثمة عدميون في الأفق؟ إنهم هم أنفسهم.

وتكون عدم القابلية للتعميم أشخاصا مهتمين بالأفراد، "وذوي اهتمام بالغ بفرادة الكائنات" (حسب قول بيير ليفي) والأوضاع، أكثر ولعا بالصدمة الملموسة منها بالعدالة المجردة. إنهم أشخاص أكثر انفتاحا، حاضرو البديهة ويملكون الشجاعة للحديث بضمير

المتكلم (ففي التلفزيون لا يتم الحديث إلا بضمير المتكلم، فضمير الجماعة للمتكلم أو الغائب غير صالح) بيد أنهم ضعيفو الشخصية وعرضة لكل التأثيرات لأنهم مجتثو الجذور وبدون روابط أو مرجعيات رمزية. كما أنهم مهووسون بالنجاح الفردي، فهم انتهازيون ولاأخلاقيون، غير قادرين على التضحية، لا يؤمنون بشيء غير المال، ولا يعتقدون بالأخص في القانون لأنه تعبير عن إرادة عامة. إنجيلهم في ذلك : الأنا. إنهم أنانيون ذوو قلب طيب. إنهم هم أنفسهم. ألم يقل ألشوسير : "النزعة الاسمية هي الطريق الملكي نحو المادية. والحقيقة أنها طريق لايؤدي إلا إلى نفسه"؟

كما تكوّن عدم القابلية للتنظيم أشخاصا "واعين بالتباس الواقع" يفضلون الانتقائية على روح النظام، يشتغلون بمرونة في الوضعيات الأكثر ضبابية، متحررين من الكلمات التي كانت سببا في أكثر آلامنا (كالثورة، والأمة، والبروليتاريا والجمهورية. . . الخ)، مستعدين لبناء صور عن العالم غير حقيقية ولكن قابلة للحياة. إنهم أناس ذوو عقليات مفككة، مفتقدون لروح النقد، سذّج خاضعون خانعون، سكونيون وبلا مطالب أو صرامة خاصة. إنهم هم أنفسهم.

أما عدم القابلية للمرونة الزمنية فتكوّن كائنات غارقة في زمنها، تعيش لحظتها بحدة وكثافة، ذات شخصية متفتحة، تعطي أهمية للعرضي، تعشق القيم المحلية والجوار، مرتبطة "بالمصغّر" و"بالمحسوس"، ومؤهلة للالتزامات السريعة. بيد أنها كائنات بلا ذاكرة أو مسافة باطنية مع الحدث، لا طواعية لها لاحترام العهد الذي أعطي البارحة قدر طواعيتها للاستعداد الدقيق للغد. إنهم أشخاص يريدون كل شيء حالا، و«يعتبرون أن أخلاقا تعلّم الصبر والفعل المتأني هي أخلاق مرفوضة" (حسب قول جاك إلوّل).

لكل عصر ثقافي، ولكل وسط إرسالٍ، بالتأكيد، معايير ذكائه. وقد ميّز أندري مالرو بين ثلاثة أنواع من تلك المعايير : "الذكاء هو تدمير الكوميديا إضافة إلى الحكم ثم الذهنية الافتراضية". ولا واحدة من هذه العمليات قابلة للمرور إلى الصورة أو عبرها. بيد أنها قابلة للصياغة من غير الصور وربما ضدها. ويبدو أن عصر الشاشة يرى الأمر بخلاف ذلك. فدون كيشوت الكتابة، بتمفصلاته وخطيته، سيجد حوله مجتمعا لاأخلاقيا وسائلا. ملائما للسيولة اللاأخلاقية للصور التلفزيونية. إنه عبارة عن مجتمع مكوَّن من أشخاص غير منطقيين وبدون روابط، على شاكلة برامجنا الفيسفسائية التي لا بداية لها ولا خاتمة. ففي عالم تغدو فيه الحكاية وسيلة للبرهنة، يصبح انحباس اللسان مثالا للكمال والتّمام، بما أن كل شيء ممكن قوله عن كل شيء وأن الضجيج المستمر يشبه الصمت. بالمقابل فإن سانشو السهرات التلفزيونية، المهذار والمطْنب والمتنقل بين القنوات برضى سوف يفتخر لأنه وُلد في عالم الاختراعات، المليء بالمبادرات

وبالمنظورات، حيث كل شيء قابل للحدوث، عالم التداعيات الحرة والاستذكارات الشعرية، عالم حيث القيم العاطفية السياقية والتعاطفية وقيم المشاركة الجسمية تهبّ لإنقاذنا من السأم والبرودة اللاأخلاقية للتجريدات المنطقية.

الهوامش

1- "إن الفيلم السينمائي يظل المنتوج الأساسي في السمعي البصري الذي يشكل دعوة للمتفرجين".
Joëlle Farchy, *Le Cinéma déchaîné*, Presses du CNRS, 1992, p. 303.

2- **Régis Debray**, "République ou démocratie", in *Contretemps. Eloges des idéaux perdus*, Paris, Gallimard, 1992.

3- **Serge Dany**, *Ciné-journal*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1986, préface de Gilles - 3 Deleuze; *Le Salaire du zappeur*, Paris, Ramsay, 1988; *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Aléas, 1991.

ويمكن اعتبار كتاب رونيل بونيل :
La Ving-cinquième image. Une Economie de l'audiovisuel (Gallimard, F.E.M.I.S., 1989),
الكتاب المرجعي عن العلاقة بين السينما والتلفزيون.

4- في فرنسا في 1991 : 365.9 مليون فرنك للسينما. 5521,7 مليون فرنك للسمعي البصري : الأفلام الروائية 3958,7- الرسوم المتحركة 899,1 - الأفلام الوثائقية 601,9 - المجلات 32,5- الفرجات 29,5. (CNC Info, n° 21, mai 1992)

5- ولنبدأ بكتاب :
Daniel Bougneux, *La Communication par la bande* , la Découverte,1991
وانظر أيضا للكاتب نفسه :
"L'Efficacité iconique", in *La Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 44, automne 1991.

6- **Voir de Michel Miaille**, "Le Droit par l'image", in *Droit des médias*, faculté de droit de Nantes, 1988.

7- **Jacques Ellul**, *La Parole humiliée*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

8- **Pierre Lévy**, *La Machine Univers*, Paris, La Découverte, 1987; *L'Idéographie dynamique*, Paris, La Découverte.

الفصل الثالث
جدلية التلفزيون الخالص

إن الانتصار، في الحلبة الجدلية، يعود إلى الطرق التي يسمح بها بالهجوم، في الوقت الذي يخرُّ فيه صريعا الطرف المضطر إلى الدفاع. لهذا فإن الأبطال النبيهين، سواء صارعو من أجل القضية العادلة أو الخاطئة، يكونون متأكدين من ربح تاج الانتصار إذا هم استطاعوا تدبير ربح الهجمة الأخيرة.

عما نويل كانط
نقد العقل الخالص
«الجدلية المتعالية»

◆◆◆

إن لوحة متناقضات السمعي البصري تشبه لوحة العقل الخالص . فكل أطروحة لها نقيضها ، ولا واحدة منهما تستطيع نفي الأخرى بحيث إن معادي الصورة والمعتقد فيها محكوم عليها . بالعيش معا وربما في نفس الذات الإنسانية . فالمجاورة بين البراهين ، إذا هي ساهمت في محو بعض الأوهام ، فإنها تؤكد أن مسألة الصورة في العمق ، لم تتطور بشكل فعلي منذ القرن الثامن .

◆◆◆

إن أخشى ما كان يخشاه لوثر هو أن يؤدي انتشار الطباعة، بالرغم من أنه استفاد منها أيما استفادة، إلى الانقلاب ضد حقيقة الكتاب، وذلك بالحث على قراءته قراءة سطحية. ويبدو أن الأخوين لوميير وهاينرش هايتز لم تكن لهم نفس النبوءة بخصوص الصورة الصناعية. ومع ذلك فإن الكثير من الصور تقتل الصورة. فالتضخم الأيقوني له قانون غريشام الذي يخصه مثل الآخر، أي أن الصورة السيئة تطرد الجيدة. والألبومات والإعلانات المطوية والمجلات والملصقات والإعلانات الضوئية والشاشات تلطخنا بالمؤثرات البصرية، بحيث تنمحي الفروق بين الأعمال الفنية والمنتوجات وتعقد كلها، في النهاية،

من حدتها. ويقوم الغول البصري بفرز الامتلاء التام للمحيط عن المهارة العادية التي تخون صَيْرورة صورنا علاماتٍ. فنحن نلقي على اللوحات والصور نظرات سريعة كما لو كنا نتصفح عناوين **الصفحة الأولى** للجريدة أو ملصقات المترو، ونحن نشاهد فلما كما لوكنا نشاهد لقطة، وننظر إلى الشاشة الصغيرة بنفس طريقة نظرنا للرصيف الذي نمشي عليه، أو للسيارات التي نرغب في مجاوزتها في الأوتوروت. فالصورة تنقصنا لأن الزمن ينقصنا.

ذلك هو مرض السعادة التلفزيونية : المشاهدة بوصفها تحققا بين البرامج والأخبار، لا المشاهدة وإنما التحقق من أن كل شيء يسير كما هو **مرسوم سلفا**. بنفس الشكل فإن الإعلان بأن كل شيء فنٌّ يعيِّن عالما لا يُعتبر فيه الفن شيئا مهما، كما أن منح كل شيء للنظر يعلن في الآن نفسه عن انهيار البصر وعن انتصاره، إلى درجة نكاد نعتقد فيها بالصورة الجمالية تكثر من ضعاف البصر. أيها السياح، طالما نحن نلتقط الصور تلو الصور للمناظر الطبيعية والمآثر فإننا نتأملها أقل. فقناص الصور لا يهتم كثيرا بضحاياه. فهو لا يرى سوى لكي ينتصر ويتغنى بأغنية النصر. إنها آلية معروفة : فكلما كانت سرعة السيارات أكبر كلما قلت حركة الأجسام. وبما أن الحضور الكاسح للتقنيات الإلكترونية يتم تصريفه بالجمود الفيزيقي، وتصريف "الزمن الواقعي" إلى صيغة اللازمن، فإن العين بعد أن تعبت من الإنصات تغدو سامعة كأذن طافية. أن نحول العالم إلى صور تركيبية، ألا يعني ذلك في النهاية أننا نفقأ عيونه ومعها عيوننا نحن؟

يسمي عمانويل كانط في نقد **العقل الخالص** "منطق المظهر" "جدلية"، ويسمي "جدليةً متعاليةً" دراسة الإيهامات الطبيعية، باعتبارها **لا تقبل التفادي وإن قبلت التفسير**، وهي أوهام يغذيها العقل عن طبيعة الروح والعالم والله. إن لحظات الاختلاف التي تخلقها صراعات الأفكار حول طبيعة عصر الشاشة، تتطلب مع مراعاة الفرق بين الأمرين، لوحةً للمتناقضات من نفس النمط. وبما أننا لا نستطيع البرهنة على أن العالم له بداية في الزمن، فإننا بنفس الشكل يمكننا البرهنة على أن عصر الشاشة يخدم ولا يخدم الديمقراطية والحقيقة والسلم بين الشعوب وحرية الإنسان. إن موضوع أطروحة جدلية للعقل الخالص "ليس قضية اعتباطية نمنحها الأهمية بدون مبرر، وإنما مشكلة يلاقيها كل عقل إنساني في طريقه"[1]. وذلك هو أمر السمعي البصري الخالص حيث لا نسعى سوى إلى نزع كل خطورة عن الحجج من دون "السعي أبدا إلى تهديمها". يكمن الجانب الإيجابي في هذه الأطروحة المضادة، "التي ينغمس فيها العقل بشكل لا يمكن تفاديه" في كون كل واحد منا، سواء كان مع أو ضد التلفزيون، يكون متأكدا أنه لن يفوه بحماقات. أما الجانب السيء فيكمن في غياب

المعايير القمينة بالفرز النهائي بين الآراء المرحة والحزينة. تلك هي الاستعمالات الإيجابية والسلبية للشاشة (فإذا ما قمنا، عند كارثة جوية معينة، بالقول بأن كثرة استبدال الصور بالأرقام تجعل شاشات المراقبة تحرم ربان الطائرات من كل علاقة مباشرة مع المحيط المادي، وهو ما يشكل خطرا كبيرا، فإن الإجابة ستكون، بأنهم فرحون لأنهم يستطيعون إنزال طائرة ما ليلا في الضباب بفضل التوهيمات الرقمية).

لسان حال الديمقراطية

إن أول تناقض في عين إيزوپ هذه هو : "التلفزة في خدمة الديمقراطية" أو "التلفزة تفسد الديمقراطية". يعلن حرفيو الصورة الذين يعيشون منها أنهم مع الأطروحة. أما حرفيو الأفكار، الذين يحسون بالخسارة معها فهم مع الأطروحة النقيض. وكل واحد على علم بأن التلفزيون هو الشيء الذي يعشق المثقفون كرهه، ويكون رجال السياسة مضطرين لمحبته. فكيف الخروج من أحادية وجهات النظر؟

تقول الأطروحة بأن التلفزيون ديمقراطي "لأن كل الناس تشاهده، وكل الناس تتحدث عنه" (هكذا!). فالمساواة في الاستعمال "ضرورية لممارسة الديمقراطية"[2]. إن التلفزيون يتدارك تفتت الروابط الاجتماعية، الذي بدأ مع الثورة الصناعية أي قبل اختراعه. فهذه القرية البديلة، باعتبارها فضاء عموميا جديدا، تمكن من إدماج العجزة والمرضى وكل الفئات الهامشية في الحفلات الجماعية الكبرى والفضاء السياسي، التي بدونها ستظل خارجها. "من قبل لم يساهم أبدا هذا القدر من المواطنين في الحياة المدنية، ولم يحصلوا على الأخبار بهذا القدر ولم يصوتوا بهذه المساواة التامة" (المرجع نفسه). ويضيف أصحاب هذا الرأي بأن السياسة عند ما تحولت إلى فرجة وغواية غدت أقل نخبوية وأكثر جاذبية لعدد كبير من الناس البسطاء. فبدون التلفزيون، لن يعرف الناخب العادي، الذي لم يعد يقرأ، أي شيء عن برامج الأحزاب المتنافسة. كما يمكن أيضا امتداح أثره في التهدئة والتسامح. فالسمعي البصري يهدئ من الحقد الجماعي ليحوله إلى مبارزات شخصية وخطابية، وهو بذلك يقلل من ارتفاع الهستيريا ويعوض المهاترات بالحوار والقطيعة بالتواصل، والهجومات العنيفة بالمبارزة الخطابية الثنائية[3]. إنه إذن "الوسيلة الأكثر ديمقراطية في المجتمعات الديمقراطية" و"وسيلة مثلى لتواصل الناس فيما بنيهم" (كما يقول دومينك ڤولتون). إن الإعلام التلفزيوني ملائم بالضرورة لنظام يكون فيه المنتخبون مطالبين يوميا بالإقناع وتفسير مواقفهم للناخبين، لذا فإنه في خضم الصحافة الكبرى والبث الإذاعي يوسع من ساحته لتشمل البوادي والضواحي، ويمنح للمواطنة طابعا دوليا ويُخفف من الوطأة البورجوازية للكلمة. فقد جعلت سيادته

الشفافية تنتصر على السرّ والمجتمع المدني على مؤامرات السلطة التي كانت دائما غامضة، مقربا باستمرار بين الحاكمين والمحكومين. وعموما فإن السياسة لم تعد هي "فن منع الناس من الاهتمام بما يخصهم" لأن حقل رؤيتهم لم يكف عن الاتساع، كما أنها لم تعد تعتبر "فن مساءلتهم عما يجهلون" (كما يقول بول ڤاليري) لأن المشاهدين الذين يُستَطلع رأيهم يعرفون جيدا إلىَم يعود كل شيء ولمن. ومع أن هذه الملاحظات مختصرة إلا أنها في مجملها ذات أساس صلب، وهي تشكل الخطاب الأكثر معقولية لعالم الاجتماع المعترف به. أو بصيغة أخرى فهي المعتقد الراسخ السائد اليوم.

بيد أن الأطروحة النقيض لا تقل متانة عن الأطروحة. فالأمر يبدو كما لو أن فضاءنا العمومي الزائف قد كان ناجحا، وأن علينا من الآن فصاعدا -على الأقل في البلدان المتقدمة- أن نقرن بين التقدم في الوسائط السمعية البصرية والتراجع الديمقراطي في الوقت نفسه وبالإيقاع ذاته[4]. وليس من الصعب علينا البرهنة على أن التلفزيون يفرغ السياسة من طابعها السياسي ويفرغ الناخبين من كل حافز والمسؤولين من كل مسؤولية، ويعزز بشكل خطير شخصنة السلطة. لنشرح ذلك باختصار.

ثمة مقولة ثابتة : "الحكم معناه جعل الآخر يعتقد في شيء ما". أما التلوين التقني التاريخي لهذه المقولة فهو : ماهو الشيء الأكثر استحقاقا لأن نعتقد فيه؟ إن الصورة اليوم شيء أكيد، فهي فعلا تحدد مؤشرات جماهيرية شخص ما، وتشكيلة الحكومة والتراتبية في الدولة، ومواقيت ومضامين الخطابات العمومية. وكل رئيس دولة أو زعيم حزب يقضي نصف وقته في "التواصل". وفي البلاط، أخذ "المستشار في شؤون الصورة" مكان التقني والمنظِّر الإيديولوجي والأديب في الدور المفضل، لسبب بسيط هو أن الأمير يحتاجه في كل لحظة. هكذا غدا التعريف، أو كيف يرى المرء جيدا، أول مهارة للمهنة. بذلك تحولت استراتيجية السلطة من استراتيجية برهنة إلى استراتيجية إظهار، وانهارت البلاغة أمام السينوغرافيا. لكن وبما "أن الوسيط هو الرسالة» وأن التلفزيون في الجوهر ترفيه فالمقرر والممثل والسياسي والمغني، والمحامي والمهرج سوف يخضعون لقانون الوسيط ويتجاورون أكثر فأكثر (ريغان وإيف مونطان. . . الخ). فالشيء العموم غدا تنويعا للمنوعات، والوسط السياسي مستعمرة للاستعراض التلفزي. إنه انمحاء الحدود الذي ينزع الشرعية والاحترام عن «الطبقة السياسية الوسائطية». فما ربحه احترافيو الفرجة والمختصون في العلاقات هو مقدار ما خسر رجل الدولة من حظوة وامتيازات. ثمة بالضبط طلاق بين منطق الدولة، باعتبارها آلة لإنتاج النصوص (قوانين، نظم، مذكرات، بلاغات. . . إلخ)، ومنطق الفرجة الذي يفرض التحكم في الرأي العام عبر بناء المؤامرات بطريقة الإعلان. كما أن هذا الطلاق قد تمّ بين المدى

الطويل للاستراتيجيات المطلوبة عقلانيا واليومي اللاهث لممارسات الرأي. فالتلفزيون (الذي يحرك الاختلافات كما عرفناه في الأطروحة) ولكثرة ما يخلط الاختلافات بين كل الفاعلين في المشهد السمعي البصري، يغدو من ثمة عامل عدم تمييز مدني (ففي الولايات المتحدة، حيث تسير الحملة الانتخابية إلى الانحصار في اللقطات الإشهارية من 30 ثانية المؤدى عنها، أصبح الامتناع عن التصويت كبيرا). بنفس الشكل فإن الوسيلة التي يفترض فيها -في الأطروحة- أن تجعل المسؤولية عامة تغدو هنا عاملا للامسؤولية. فلكثرة اهتمام صاحب القرار المفترض بصورته الشخصية فإنه لم يعد يتخذ أي قرار ويترك الضحية لغموض مصيرها. ولأنه يضحي يوميا أكثر فأكثر بالواجب المنوط به لصالح نداء الكاميرا، فإنه يستعيض «بأثر الإعلان» عن المتابعة الحثيثة للاصلاحات المطلوبة لأنه الممتع على الدوام.

لكن علينا النظر للصورة التلفزية كعامل إضافي للامساواة، فحين تعرض الحوادث المهمة من الحياة السياسية لبلد ما على الشاشة الصغيرة، فإن «الساحة الإلكترونية تستبدل موطنها. لقد أسست الكتابة الديمقراطية الإغريقية واقعا وحقا. فهي التي مكنت من المساواة بين الكل أمام القانون : أي التّبالُر isonomie. ولأنها كانت تسجَّل على الألواح والمِسلاّت وتُعرض في واضحة النهار، فإن كل واحد كان بإمكانه تأويلها ومراقبتها. وسواء تعلق الأمر بالشمال أو بالجنوب، بالأمس أو اليوم، فالقراءة والكتابة والديمقراطية لا ينفصل بعضها عن بعض. قد يقال بأن الصورة والصوت أكثر ديمقراطية لأن الأميين أنفسهم يدركونها. إن هذا يعني نسيان أن المجتمعات الأرستقراطية -كسبارطة مثلا- قد شجعت دائما الثقافة الشفوية لأنها غير ملائمة للقواعد والقانون، مثلها مثل الصورة فعصر الشاشة دائرة صالحة لأرستقراطية المال ومضرة بأرستقراطية الدبلوم. إنها على كل حال تستعيد للسطح ثقلا أوليغارشياً كان عصر الكتابة قد خفف منه عبر المدرسة والجرائد البخسة. فالصورة تأكل اقتصاديا الحرف، كما يبتلع السمك الكبير الصغير. فللنطق بخطاب أو نشره يكفي وجود حنجرة أو طابعة، لكن لاقتراح صورة إلكترونية لملايين المشاهدين (أو ملصق بأربعة ألوان للمارة) يستلزم ذلك أولا رأسمالا. إن الظهور الفجائي للمال في مجال الصورة، وللصورة في مجال الإقناع الجماهيري يساهم في تحلل الفضاء المدني داخل الفضاء الاقتصادي، ويربط أكثر المساواة في الحقوق باللامساواة الفعلية، ويخصص الوظائف القيادية لمن هم أكثر غنى. ففعل الإقناع يتم تحليله باعتباره عملية شراء (لفضاءات أو أزمنة معينة)، ويتم التوجه إلى المواطن باعتباره مستهلكا، ثم استطلاعه بعمق وتعيين موقعه التراتبي واستهدافه وترقيمه في جداول التسويق لمختلف رؤساء الشركات المهيمنة على السوق. وبهذا المعنى فإن

سيطرة الصورة على المطبوع قد قامت بتسريع هائل لفساد اللعبة نفسها ومعها اللاعبين السياسيين. فالثمن الباهظ للحملات الانتخابية قصد الحفاظ على "صورة ناصعة لأصحابها"، يؤدي إلى خلق صندوق أسود للتمويل وإلى استغلال الأموال العامة وإلى عودة فرسان الصناعة إلى الساحة بقوة.

إن اللامساواة في الديمقراطية الوسائطية بين الفقراء الجدد الذين يستقبلون البصري، والأغنياء الجدد الذين يصنعونه ويذيعونه ويفرزونه، لا تكمن فقط في المقدرة الفردية على الإرسال والبثّ. إنها توجد أيضا في المقدرة على عرض المرء نفسه للرؤية شخصيا. ففي كل الأماكن العامة (مطعما أو مسرحا أو طائرة. . . إلخ) يكون تصدُّر الوجه المرئيَّ حقا واجبا، سابقا على كل ما لم يُرَ من قبل في أي مكان. هكذا تصبح الرؤية معيارا لمجتمع له نُظُمه : من جهة، المرئيون الذين يصبحون نبلاء جدد وأصحاب رأي موثوق، ومن جهة أخرى القذرون أو المجهولون الذين لم يمروا أبدا على الشاشة. إنه لَديمقراطيٌّ هذا النظام الذي ينظِّم الصراعات وطرق تصريفها. ونحن نتمنى لهذه الهوة بين ذوي الصور، كما من قبل بين ذوي الخصائص والسيوف والأفراد الذين لاصور لهم، ألا تصبح تناقضا حادا ؛ ذلك أننا لا نملك لحد الآن إطارا لمعالجة ناجعة لهذا النمط الجديد من انتفاضات الجماهير، أعني، تمرد الأشباح ضد Vip.

لا تعمل الوصاية التلفزيونية سوى على تقليص خطوط التعددية. إنها عامل انضباط لا عامل تطور وازدهار الأقليات، فتحديد عرض الإرساليات بالطلب، أو قانون توزيع فترات البث (الممتدة من ثمة إلى الدائرة الاجتماعية بأجمعها) ينظم بطريقة غير مباشرة مضمون النداءات المدنية التي أصبحت أكثر فأكثر توحيدا وإجماعا (وأكثر فأكثر فاعلية، أي "مؤدى عنها")، وأكثر فأكثر اختزالا في خصائص عامة ("مرحى للفرنسيين، لقد حان وقت تغيير الأشياء، الشباب هم المستقبل، لِنَبْنِ جميعا أغلبية تعمل على التقدم . . . الخ). تقول جرتريد ستاين "الوردة وردة، هي وردة. . . الخ". فلكي يتم المشط الواسع للمشاهدين لا يقال أي شيء، ولكن بالابتسامة. إن التواصل الأقصى لا يحمل من الأخبار شيئا. الديمقراطية ليست قانون الأغلبية (فهتلر تم انتخابه ديمقراطيا) وإنما هي قانون احترام الأقليات. فإمبرايالية الصورة يعضد التطبيع النابع من الأغلبية. والمنافسة الاقتصادية توحّد وسائل الإعلام الجماهيرية (بحيث تصبح المجلات الأسبوعية الكبرى قابلة للاستبدال مثلها مثل القنوات الكبرى الخاصة أو العمومية). لقد أعلن بلزاك وهو يفكر في وكالة هافاس : ها هي "الجريدة الأوحد" المشهورة قد وصلت، ولنقل بالمثل، إنها الجريدة المتلفزة، فهي قناة متفردة لصورة متفردة. ومن الأكيد أن الأفراد الذين يشاهدون نفس البرامج لا يرون الأشياء نفسها، باعتبار أن

الملاءمة والانتماء يعملان على تصفية الصور المتلقاة. فالتلقي يقوم بتشذير البث. لنذكِّرْ مع ذلك، بأن الصور الداخلية لا تصمد كثيرا أمام تكرار الصور الصناعية (فالوجه النجمي للممثلة يتداخل في أحلامي مع الوجه الشاحب والمتجعد للشخص نفسه الذي ألاقيه كل يوم قرب المنزل).

إن الحضور الدائم للصورة يبدو عاملا لتفكيك نظام آليات التفويض الديمقراطي. ليس فقط لأنها تشجع العلاقات أكثر من المضمون، وتضحي بالاستدلالات المفصلة لصالح "الجملة القصيرة" (لأنها ضمانة لإعادة نشرها في صحف الغد). ولأن الصورة تتجاوز الوساطات التي تقوم بها الأوساط الحقوقية والمؤسساتية فإنها تفرغ من الحيوية الهيئات المنظمة للجمهورية، كالبرلمان والعدل والمدرسة والصحافة المكتوبة. إن استوديوهات التلفزيون لا تشكل امتدادا للبرلمان وإنما تأخذ مكانه، وهذا الانتقال للسيادة يجرد الممثلين المنتخبين بشكل منتظم من امتيازهم لصالح البيوقراطيين و»المهندسين» اللامنتخبين، الذين يزاحمون مفوضي الشعب القدرة على وضع جدول أعمال المناقشات الوطنية. إنه لشيء سليم أن تراقب وسائل الإعلام الحكومات وأعمالها، لكن من سيراقب المراقبين، إذا كانت السلطة الإعلامية هي الوحيدة من بين السلط الأربع للديمقراطية الإعلامية، التي لا تقبل سلطة مضادة؟ هذا هو ما يسرِّع من تشتيت الإرادة العامة عبر تفجير محطاتها الأساسية لصالح مجموعة جامدة من الإرادات الخاصة المجمَّعة من الناحية الإحصائية. هل هي العودة إلى المواجهة بين الزعيم وبين أفراد جواهر معزولة ومربوطة بشبكة الكابل؟ أم هو انبعاث الإنسان القدري المطل عبر الشاشة الصغيرة؟ أليست بالفعل ذات مزاج استفتائي؟ فعازلنا الجماهيري له مزايا بونابارتية وقيصرية صلبة (وانتصاره جاء مُزامنا لانهيار البرلمانات والأحزاب وتقوية السلطات التنفيذية والفئات التقنوقراطية، وهذا ليس مصادفة). إن القرية السمعية البصرية تضفي طابعا فلاحيا على مجتمعاتنا ما بعد الصناعية. وعلى هذا فالمرحلة الأخيرة للتواصل تتوافق مع "الحالة السيئة للمواصلات" في فرنسا المجزأة والقروية لسنة 1848، كما وصفها كارل ماركس في كتابه **18 برومير**، والتي كانت تمكِّن من "التحكم من فوق في أحوال الجو". هل هذا يعني أن مشاهدة التلفزة المتمدنة للقرن العشرين تصطبغ بذاك الطابع الفلاحي للقرن التاسع عشر. سيكون من المؤسف في هذه المرحلة العودة إلى الأمة باعتبارها مجموعة عشوائية و"تجميعا بسيطا لعظمات تحمل الاسم نفسه. فهذه العساقل المهمة "التي لا تستطيع التمثيل بنفسها يلزم تمثيلها"[5] مع هذا الاختلاف البسيط، الذي يفرضه المسار اللولبي، والذي يكمن في أن الوسيط يتغلب على المحامي المرعد الزبد، أو أن رئيس القوم يتخلى عن الغضب والتكشيرة لصالح التفاهة والحِلْم، وإن

الشاشة الصغيرة تنمي في كل بقاع العالم الشاسع هذا التضاد الغريب بين القيصرية المتمثلة في اللقطة والحميمية الاستبدادية. نحن نعرف تأثيرات التواصل السمعي البصري على اللغة العمومية، أو واجبات الفرنسي المتصلة بعصر الشاشة : جمل لا تتجاوز 8 كلمات، التضحية بالكلمات المتعددة المقاطع الصوتية لصالح الكلمات الأحادية المقاطع، الأولوية للكلمات العاطفية (صديق، المحبة، الإحساس. . . . الخ)، والكلمات الدينامية (البناء، التقدم. . . . الخ) فالمبشر التلفزيوني لا يملك أكثر من 500 كلمة في جعبته، والزعيم المعاصر أيضا.

تتطلب الديمقراطية مواطنين نشطاء، يتجمعون ويتجاوبون. ولأن التلفزيون متعلق بالاستطلاع الشعبي المستمر، فهو يدفع إلى إخلاء الفضاء العمومي، كما لو كان الأمر يتعلق بإقامة إجبارية مقنعة. إنه يختزل العلاقة الاجتماعية إلى علاقة بدون مبادلات. إن قانون الأيقونة، أو الأيقونوميا، يرفع إلى مستوى مقولة سياسية كلمة الـ oikonomia الإغريقية (التي تنحدر منها كلمة اقتصاد الفرنسية) وذلك بحجزهما للمواطن في الفضاء المنزلي (فالبيت هو ضد لـلساحة العامة). هاهو الجمهور الآن وقد تمَّ إلحاقه مباشرة بالفضاء الخصوصي، وإلحاق القانون بمجموعات الضغط، والدولة الجمهورية بالإله المجتمع، والكوني بالخصوصي والشخص (القانوني أو السياسي) بالفرد العيني (السيكولوجي أو السوسيولوجي). إنها الديمقراطية الجمهورية وقد انقلبت رأسا على عقب. والحاصل أن المتلقي الفردي يمنح لكل حكومة إمكانية تقليص أخطار التجمع أو التمرد أو "الشعب الموحد". إننا نقرأ الجريدة ثم ننصرف لمهامنا. ومع الشاشة المنزلية يضطر المناضل السياسي والنقابي للمكوث أمام جهازه كي يظل على علم بكل ما يجري، سواء في الخارج أو في حزبه أو نقابته. وسيكون من غير المفيد له أن يحضر لاجتماع أو مداولات. لكل واحد مكانه الخصوصي. ووحدهم الزعماء سيخرجون للشارع لأن المظاهرة ستمكِّنهم من أن يظهروا على الشاشة ويراهم المناضلون. فإضعاف الوعي والممارسة السياسيين يعني أولا تجميد الفرد في مكانه، والمجموعات الجماهيرية الوحيدة المسموح لها من قبل الأجهزة السمعية البصرية تبقى هي العائلة والبيت والخلية البيولوجية (أي كل ماهو ضد الجمعيات الإرادية أو المدنية)، وآلات المواطنة كالمدرسة والجيش لا تخضع للتغيير. إن المرآة التي ترى فيها المدينة صورتها وتسمع فيها صوتها هي مجال مضاد للمدينة. ففي عصر الشاشة يكون دور العضو الأساسي للحركية الاجتماعية إضعاف الروابط الاجتماعية، و"التلفزيون الجديد" القريب من المشاهدين يمارس الحجز أكثر من "التلفزيون القديم".

وإذن، فهل هو أداة مرصودة للحريات الفردية التي صاحب توسُّعَها إن لم يكن سرَّع نهاية الشيوعية، أم هو محرك أساسي للزواج الخطير بين الفردانية الاستهلاكية والديمقراطية السياسية، اللتين لا شيء ينبئ بأنهما سيتعايشان لمدة طويلة؟ كل واحد سيحسم المسألة حسب مزاجه ومصالحه. وسيكون من السذاجة أن نرى في إمبراطورية التلفزيون سببا في أزمة السياسي. فهو ربما نتيجة من نتائجها. وإذا كان التدبير الوسائطي لقرار ما يعتبر في حد ذاته قرارا، ألا يعود ذلك إلى أن السياسي لم يعد له أي إمكان لاتخاذ القرار بعد أن سحقه التقدم التقني وتفاعل الاقتصاداذات ووقوع الدولة الأمة بين مطرقة المحلي وسندان العالمي؟ لهذا فإن فعل الحكم، وهو يُفْرَغ من محتواه، يقوم بملإ ساحة التحركات بما أن التخدير الجماعي يعوض تقلص هوامش المبادرة[6] وسوف يواسي المواطن المشاهد نفسه بقوله : "كلما قلَّ تحكّمي في الأشياء كلما كبرت حصة مشاهدتي لها". وسيواسي الممثل نفسه بما يلي : "بما أن أفعالي لا فائدة منها، فلأهتم على الأقل بالظهور على الشاشة. التظاهر : ذلك هو الدور المرصود للسمعي البصري في الديمقراطية الجديدة. فالمسرح السياسي يوجد لدينا من زمن (والبرلمان لدينا مدرج محاضرات). أما الجديد فيكمن فيما يلي : نظرا لانعدام الحبكة والرهانات ستغدو مسرحة الممارسة هي الممارسة نفسها. فهل علينا، بعيدا عن أي إفساد للسياسي، أن ندفع بالوسائطي كي يحافظ على وهم وجوده؟

انفتاح العالم

أما الثنائية الثانية فتتعلق بالفضاء : "**التلفزيون يفتح العالم**"، "**التلفزيون يوازي العالم**". قد يتباهى البعض عن حق بكون التلفزيون غدا عاملا لا سابق له للانفتاح على الآخرين ولنهاية الحدود وولادة المواطن العالمي ومعه المرحلة ما بعد الوطنية. فقد طورت المطبعة اللغات الوطنيةفي أوربا بكاملها وأممت اللاهوت والكنائس التي كانت تسيطر عليها الكاثولوتيكية الرومانية القديمة، كما أنها ساهمت في تفكيك الأمبراطوريات (بدءا بالأمبراطورية الرومانية الجرمانية المقدسة)، وسرّعت من ولادة الوطنيات ومعها طبعا الحروب الأوروبية. أما انتشار الموجات الهرتزية وإرسال الصور عبر الأقمار الاصطناعية فقد شجعت بالمقابل حركة عكسية، أي تدويل السلوكات و "بناء أوروبا". لقد سعت إلى تجاوز مفهوم الحدود الموروثة عن القرن 19 (متابعة في ذلك العمل الذي بدأه البث الإذاعي). فبدون صورة إلكترونية، بل بدون قناة السّي. إن. إن. CNN، لم يكن بإمكان فلاح من منطقة الأرديش الفرنسية أن يرى بأم عينيه طفلا إفريقيا يموت جوعا، وشابا صينيا يوقف قافلة من المدرعات، وصبية كولومبية تموت في الوحل

وبوريس إلتسين يركب دبابة، أو ريغان على حصان. فكل ما ينتزع المرء من موقعه ليفتحه على ماهو أوسع يساهم في تحضره، والتلفزيون يخدم بالتأكيد الوعي العالمي والقضية الإنسانية. فكوستو وتازييف وآخرون قد أشاعوا، باستطلاعاتهم، الأخلاق البيئية بشكل يعجز عنه أي كتاب مصور. والبرنامج الرائع "أوشْوايا" (أو مرادفاته الماضية والمستقبلة) تجعلنا نزور مساء كل سبت أكثر من منطقة لنتعرف على أكثر من فلكلور وثروة بحرية وآثار ومناظر طبيعية، مما يعجز أن يقوم به كشاف من بدايات القرن في حياة بأجمعها.

كل هذا ليس خاطئا لكنه بالمقابل ليس صحيحا. فنحن لا نسافر في بيتنا على أي أطلس. بدءا، لسنا نحن الذين نختار وجهات سفرنا وإنما "الأخبار" هي التي تقوم بذلك. فبدون حدث كبير لا وجود لصورة مؤثرة. كما أن صور البلدان البعيدة لا تظهر إذن على شاشاتنا، لدقائق معدودة، إلا في حالة وقوع أحداث مأساوية، أو حروب وكوارث. فالأخبار تبني التاريخ الذي يبني بدوره الجغرافيا، أي عكس التجديدات الواقعية. لذا لا تقدم هذه الأخبار من منظور معين ولا يتم موقعة تلك البلدان على الخريطة. ثم إن هذه ليست صورا عادية لأخبار العالم، فتسعة أعشارها آتية من مصدرين أو ثلاثة معروفة (فيزْنيوزْ ، في المقام الأول)، تروي شاشات أغلب بلدان العالم خاصة البلدان الأكثر فقرا أن "التواصل حر"، لكن ما ليس حرا هو سوق الإعلام. إن الغلاء الفاحش للإرسالات الإلكترونية والأمكنة في المشاهد السمعية البصرية الوطنية منها والدولية يعمق أكثر الاحتكارات التقليدية لوكالات الأنباء (" فأكثر من مليار شخص في اليوم يعتمدون في أحكامهم القيمية، في مجال الأحداث الدولية، على أخبار الوكالات المتحدة Associated Press"). وفي كل أنحاء العالم من شماله إلى جنوبه، لا تزال الجرائد بأيدي الأثرياء القدماء وأعيان "العائلات". لكن الأثرياء الجدد من المقامرين الكبار وقبطانات الصناعة أصبحوا يتركون المطبوعات للاستثمار في مجال الصورة. ففي "لائحة الأطباق" المقترحة كل يوم على الصعيد العالمي يصبح كل واحد حرا في اختيار طبقه "بالبطاقة". وبما أن الأبصار أكثر وطنية من الصور فإن الهويات الوطنية تؤثر في البرمجات العامة نفس تأثيرها في أجهزة استقبال الأخبار. لكن هل من الصدفة أن الشعب الأمريكي، وهو الشعب الأكثر إدمانا للتلفزيون في العالم، هو الشعب الأكثر محلية وبالتالي الأكثر انكفاء على ذاته والأقل معرفة بأخبار العالم الخارجي؟ وفي بقاع العالم الآخر، من انجلترا إلى اليونان، تتقلص المسافة بين الشاشات الوطنية وتزداد تقلصًا، بحيث إن قناة السيّ. إن. إن. تفرض على العالم أجمع، وخاصة في مراحل الأزمة، اختياراتها وجودتها : لا وجود لإرادة أوربية لأن لا وجود لمرئي أوروبي. هكذا

تعمل الصورة الإلكترونية تدريجيا على تدويل العين الأمريكية، وهذا من دون شك تصور ضيق وغريب للعالمية. "فهل يتعلق الأمر بتقريب لوجهات النظر" أم بمطابقة للصور؟ لقد وجدت في الماضي سنيمات وطنية وبخاصة السّنيمات الأوروبية. بيد أن التلفزيون وُلِد **أمريكيّا** وابتلع التلفزات الأوروبية مهما كان ثقلها المحلي والهوياتي فعلى عكس أفلامنا، تُحْمل علامة ما بعد المحيط الأطلسي مع ما يلتصق بذلك من تأخر محلي في الجودة : وبرامجنا التي تأخذ شكل اللقاء المباشر والاستعراض الكلامي واللقاء الصحفي والاستطلاع الحي قد تم انتحالها كما هي. والكل يعرف، مع ذلك، أن منتوجا كلما كان متفردا، كلما تم بيع أفضل، حسب المنطق السليم للسوق. غير أن هذه القاعدة تتعطل حين يكون الاختلاف في أثمان الإنتاج وعتبات المردودية بين 1 و 10. فأثر الحجم إذا ماهو ارتبط بحجم الاستثمارات يكفي لكي يؤكد تفوق الصورة المتوسطة الأمريكية على نظيرتها الأوروبية.

من الأكيد أن التلفزيون قد فتح الأعين والقلوب على آلام واضطهادات لم تكن بيّنة من قبل، كما تشهد على ذلك الصيغة الجديدة والصحية لحقوق الإنسان و"الصدقة التجارية" المعمول بها الآن. لقد ساهم التلفزيون في خلق ضرب من الرأي العالمي، لذا غدا من الصعب الآن ارتكاب مجازر تظل بدون عقوبات. **لكن كل صورة مبثوثة هي علاقة اجتماعية تتحول إلى عاطفة فردية،** سواء كانت مسلية أو مؤلمة. إن كوكبنا عبارة عن علاقة بين الشمال والجنوب يتم توسيطها بعدسات الكاميرات. والأقمار الاصطناعية، كما الكاميرات والمختبرات، توجد في الشمال الذي يحتكر حقوق التصوير والتوليف والنسخ والبث. فالصورة الصناعية، باعتبارها أداة تحسيس للاّتكافؤات العالمية هي أيضا التعبير الأكثر حساسية على هذه اللاتكافؤات نفسها بين المشاهدين في الشمال والمشاهدين في الجنوب. لقد كان الإثنولوجي الغربي، وهو يمارس مهامه، يحظى من قبل بهذه الوضعية الخاصة، التي تجعل منه رائيا متلصّصا لا يُرى، ومفتشا لا يخضع للتفتيش، لكنه كان يسعى إلى أن يجعل من ذلك أداة معرفة وتواصل ذي اتجاهين، ولو بطول المدة التي يقضيها في الميدان. إن رحلاتنا السمعية البصرية إلى مناطق الظل سريعة، كما لو كانت عملية كوماندو للتدخل السريع، ونحن الذين نصوغ التعليق على هذه الزيارات الخاطفة. ليس نصف الكرة الأرضية الجنوبية لاقطا للصور، إنه هو نفسه واقع في شرك صورنا. فقد أضفينا الشرعية على حق نظرتنا الحصرية على الآخرين وجعلنا منها في الآن نفسه "واجبا للتدخل". إنه احتكار تقني تم تحويله إلى واجب أخلاقي. فبدون نظرات لا وجود للتعاطف. والخلاصة : "لتحي الكاميرات" ! نعم. لكن تلك الكاميرات لا تشتغل بشكل أوتوماتيكي، وهي لا تتوجه إلى أي مكان في أي

وقت لتملأ أنانيبها بأي شيء[7]. إن الجغرافية السياسية لهذا العطف الملازم لموطنه، الذي يدعي أنه لا يمارس السياسة لا يبطل أبدا عمليات غوثنا المحترمة، إنها فقط تنهانا عن تحويل «أخلاق الاستعجال الأقصى» إلى ضرورة حاسمة جديدة. ففي عصر الشبكات العالمية للإعلام المركزي لا وجود لآلة ذات طابع إلاهي لحلاّل للعقد البصرية، ولا يمكن لواجب (تَدخّلٍ) ينبني كلية على المشاهدة (لشاشاتنا) أن يكون عالميا بصيغة كانطية. سيكون عالميا حتما، لكن بنفس شكل الاقتراع العام الذي يحمل خطأ صفة العالمية، فيما كان للأسف يقتصر على النصف الذكوري من الشعب.

لقد نزعت تصفية الاستعمار من الغرب احتكار التمثيلية السياسية للجنس الإنساني، وغدا نظام الأمم المتحدة بأعضائه المئة والسبعين المُمَثّلين ذا طابع عالمي فعلي. بيد أن صناعة الصورة والصوت تمنح للبلدان المتقدمة احتكارية التمثيلات الثقافية للإنسانية، بحيث إن الشمال استطاع وضع يده مرة أخرى على الأسبقية في الاحتكار التي كان يملكها في ما قبل. صحيح أن البيئوية الجديدة للبصر قد وسّعت من مجال رؤية الناس كلهم، غير أنها جعلت من "حوار الثقافات" أكثر إشكالية، وذلك بتعميقها للهوة بين الفقراء والأغنياء أكثر من أي وقت مضى. قد يمتلك بلد فقير شعراء أفذاذا وروائيين موهوبين بل وحتى صحيفة جيدة، لكنه عاجز عن امتلاك تلفزيون في المستوى، حتى لا نتحدث عن سينما منافسة. كان بإمكان رابندرات طاغور وأندريه جيد أن يتحادثا نِدّا للنّد، مثل ميشيما ومارغوريت يورسنار، لكن أبدا سبيلرغ وإدريسيا وادراودغو أو قناة السي. إن. إن. الأمريكية مع قناة دورداشان الهندية. فثمة 9 من 10 أفراد يرون الحياة عبر الصور التي تقدمها لهم عن أنفسهم أطلنطا وهوليود. والأمريكي الذي تُقبل صوره في كل مكان مدبلجة أو مترجمة، لا يقبل هو نفسه أي صورة مترجمة. فهذا اللاتوازي اللاإرادي بين النظرات يؤدي إلى ضرب من العمى في المجْمع المغلق لصانعي الصور في العالم الراهن. كما أنه يؤدي إلى منح واضح لمجاله الرمزي الذي غدا شعاره هو : "السيناريو غير المزعج"، الذي أصبح يسري على أفلامنا ذات الميزانية الكبرى ومسلسلاتنا التي تنبني على هذا المبدأ المشترك (المنتوج الذي سيصدم أقل ما يمكن من المعتقدات أو العادات). فحين يغدو "العالم الخاص" لأقلية من ساكنة الأرض، العالم الخاص بساكنة العالم بأسره، فإن الانتقال إلى الجهة الأخرى من المرآة يغدو بالنسبة للإنسان الغربي مَفْخَرَة لا معنى لها إن لم يكن صنيعا هامشيا. إن عولمة خيالاتنا تحول تلك الصدمات والعلاقات الغريبة، والتغريبات التي شكلت لدينا عامل تجديد أقل فاعلية. بهذا المعنى، فالغرب يضر بنفسه حين يعمِّد "انغلاقة الإعلامي" بهذا الاسم الجميل : "العالمية"، وحين يجعل من تجهيزاته التقنية الفائقة"وعيا أخلاقيا بالعالم".

المحافظة على الزمن

أما التعارض الثالث فيتعلق بالزمن : "**التلفزيون ذاكرة هائلة ، التلفزيون مصفاة قاتلة**". الموضوع التقني يعضد الأطروحة، فيما يعضد الاستعمال الاجتماعي الأطروحة النقيض. أما التركيب فليس أجله بقريب.

"أيـهـا الزمن، أوقـف طيرانك. . . " ذلك هو بالضبط ماتمَّ. فقد تكفلت بذلك التقنية والكيمياء. ولقد قامت الفوتوغرافيا والتسجيل الصوتي بتحـقيـق أمنية الشاعر، وذلك بتثبيت ماهو هارب وبتأبيد اللحظة. وقبـل وفاة الشاعر الفـرنسي لامارتين، لم يكن له سوى أن يرفع الحظر عن الفوتوغرافيا بعد أن نعـتها بكونـها" انتحـالا للطبيعة بالبصريات". ثم تابعت الإذاعة والسينما عملية تحنيط الزمن وتحسين ذلك. والتلفزيون، من الناحية التقنية، هو أفضل جهاز لتخليد الحياة. فالوثيقة أو المومياء، أي الحامل المادي للآثار التي تركها الكائن الحي وراءه، أصبح بإمكانها الانفلات من تدمير الزمن. وقبل ذلك كان التسجيل على حوامل مغناطيسية قد مكـن من المحافظـة على الذبـذبات الإذاعية، بل تكويـن **أرشيفات تناظرية**، مـفنـدا بذلك القولة الشـهيـرة : "الكلمات تغيب فيما تبقى الكتـابات". ففي فرنـسا، ومنذ 1954، مع الكنيسكوب، وهـو جـهاز تسجيل صور الفيـديو على شريط حساس، أصبح بالإمكـان المحـافظة عـلى البـرامج التلفزيونية المباشرة، ومنـــذ 1960 أصبـح بالإمكان، مع ظهور المانيتوسكـوب، خـزن كل ما يتم بثه يوميا. هـكـذا تـكـوّن تراث من الوثـائق ظلـت إلى حدود ذلـك الـوقـت عرضية زائلة، شكلت أساس خـزانات الفيديو. ومن ثمة تمـكـن الإنـسان من امـتلاك ذاكرة إضافية، يفوض أمرها للآلات القارئة، ولا يتطلب استعمالها أي أهلية أو كفاءة خاصة (قراءة/ كتابة) وإنما قدرة شرائية معينة. منذ ذاك الوقت أصبح الأثر التراثي هذا يمحو الاختلاف بين عالم المعرفة القديم وعالم الإعلام الجديد القابل للأرشفة والخزن، مثله مثل الأول. وسواء تعلق الأمر بالوثائق الأكثر قابلية للتلف أم بالأعـمال الأكـثـر صلابة، فإنها قد ربحت حق البقاء. أكيد أن الإشارة التلفزيونية لا تحفظ طويلا، ففي مدة 40 سنة لا يتعرض أي فيلـم 16 ملم للتلف، بينما يصبح شريط مغناطيسـي غيـر قابل للاستعمال. بيد أن نقل الصور على حوامل رقمية صلبة وموثوق منها سيمكـن مبدئيا من تخليد أغلبية أعمالنا العـرَضية واليومية. وها نحن الآن إذن وقد تحررنا من أحادية السير الزمني، فغدا الأمس منذ الآن هو اليوم وغدا.

كل هذا صحيح، وضدُّه ليس بأقل صحة، ذلك أن هروب الصور إلى أمام يوميا هو ثقب إفراغ للذاكرات وإقناع للذكاء. إنه يقدس اللحظة وينزع عن التاريخ طابـعه التاريخي ويثبط عزيمة من يرغب في إنشاء أي متوالية علّية. فبالإمكان الاحتفاظ بجريدة،

لكننا لا نحتفظ أبدا بنشرة أخبار وبدون تسجيل مسبق يكون من المستحيل علينا توقيف الصور أو استعادتها كما تعودنا فعل ذلك مع كومة من الصفحات. فليس ثمة من تمييز وتبصُّر إلا بعديا أو بطريقة إعادة تشكيل الصور، وليس ثمة من حكم نقدي إلا برفض ثنائية الحافز والاستجابة. ووحدها السلطة التأثيرية على الجماهير تستعمل اللقطات والاغتصاب العاطفي. وإذا كانت الطاعة والتعصب يتلاءمان جيدا مع المباشرة، فإن هيجانات ورعشات المباشر غير متلائمة مع تلك الاعتباطية الجماعية في البث المؤجل، الذي يتم عبر اقتراحات مكتوبة، وتبعا لقوانين مشتركة وفي نطاق عمومي تستطيع بواسطته قبيلة ما أن تتحول إلى مدينة، وتستطيع عبره الديمقراطية أن تقاوم الديماغوجية.

إن حرية المواطن وحرية الفكر يشتغلان بالعرْض المعاد لا بالحضور ، وبالمؤجل لا بالحاضر، وبالحجة والبرهان لا بالتأثر. وهي بحاجة للوقت كي تستطيع المواجهة بين الأشياء والتحقق منها. من منا لا يعرف بأن الديمقراطية المباشرة (حين نصوت برفع اليد بدون انقطاع وبشكل موحد ومباشر) تنقلب إن عاجلا أو آجلا إلى الاستبداد؟ ماهو في العمق الجهاز السياسي المتحضر إن لم يكن آلة لتبطيء زمن الإجابة، وتهدئة العواطف والنزوات والرجات والعواصف، وأخذ المسافة اللازمة؟ والحال أن الإلغاء المستمر للمسافات والآجال والتأخرات هو الذي يمنح للتلفزيون أصالته (مقابل السينما) وتفوقه (مثله في ذلك مثل الإذاعة) على وسائل الإعلام المكتوبة، خاصة في وقت الأزمات.

هكذا ينتصر المرئي مرتين على المكتوب. فهو أولا أسرع ثم أكثر سخونة. وهو يهدئ من فراغ صبرنا وترقُّبنا (بالأخبار الطازجة) وخوفنا من الوحدة، في الآن معا. فأوقات الأزمة، سواء كانت مفتعلة أم لا، تقوّي من الروابط الجماعية وتدفئ الجسم الاجتماعي وتدفع إلى التجمع القبلي. والتلفزيون والإذاعة مسلحان بشكل أفضل لإرجاع صدى ذلك. بهذا ينتصر محور التواصل على محور الإعلام، ومعه السمعي البصري الذي يشد الأواصر، أكثر من المطبوع الذي يفصل أكثر بين الناس. فخلال حرب الخليج، ونحن مشدودون إلى شاشتنا الصغيرة، "شاركنا" في الحدث من غير أن نحصل على كبير معلومات عنه. وللأمر مبرراته، فالتواصل مُطَمْئن فيما يكون الإخبار مزعجا. ونحن بحاجة للاثنين معا، إذ أن المهمة المخيفة للصحافة تكمن في إيجاد المسافة الحقة بين هذين المحورين المتقاطبين التي سوف تنتفي بينهما[8]. وحين يلتصق البث بالحدث في سخونته فإنه يغدو تواصلا خالصا، وإرسالا لمؤثرات مُعْدية ولعواطف خام ذات معادل إجماعي مرتفع. وإذا ما ابتعد البث عن الحدث لصالح الحكاية أو التحليل الهادئ في الإرسال المرجأ، أو في الاختلاف الديريدي، فإنه يتحول إلى "افتتاحية جريدة" أو إلى قسَم. فوضعية الأزمة تحث كل واحد منا على التقليص الكبير "للقطيعة

السيميائية" بين الحدث الجاري وترميزه. وليس من اليسير التوصل إلى الحل (فالمشكلات الحقيقية قد لا تجد لها حلا)، خاصة وأن البث المباشر، على "الطريقة الإشهارية" يحول الصحفيين إلى ممثلين ذوي ملفوظات "إنجازية" لا "وصفية» ؛ فقد أصبح من الأكيد أن الصورة والتعليق بإمكانهما تغيير مسير الأشياء، ومن ضمنها العمليات العسكرية في الميدان، في حين يظل التحليل المكتوب مباشرة بَعد الحدث، مجرد لَغْوٍ لا أثر به.

إن التقليص الهستيري للمُدد الزمنية على حساب الاستمرارات التفسيرية، وإعادة النظر في العَرَضِي وغمزات الأخبار واستعادة التاريخ الإنساني، كل صباح من قبل سوق الإعلام الذي لا يمكنه بيع إلا الجديد، ليس كل هذا وليد الصورة الإلكترونية، فهذه الأخيرة، إذا ما نحن رغبنا بالتأكيد في تبسيطها تشكل استمرارا تصاعديا لاصطدامات زمنية، بدأت لدينا حوالي 1840 باختراع التلغراف الكهربائي ووكالة هافاس للأنباء. غير أن المرور إلى حدود البث المباشر المطلق يتم بدون مخاطر، حتى بالنسبة للصحافة. فالخوف المرضي من التكرار والخوف من إضجار الآخرين يؤدي في النهاية إلى السقوط في الملل والاجترار. إن أمواج الأخبار، "هذا البحر الهائج أبدا"، حيث كل موجة تتكسر على موجة أخرى تكون مشابهة لها في العمق، تكاد تكون أشبه بالغثيان. فلكثرة الحرص على السبق إلى الحدث، فإن ثقافة السكوب تعمى عن النظر إلى الوراء، وهي بذلك لا ترى الآتي، ذلك أنها تعمى عن إبصار نقط القوة الكبرى والإيقاع العميق للأشياء. فكم من الأحداث قابلة للتفسير العميق بعودة بسيطة للوراء في الزمن، تظل غامضة لأولئك الذين يرغبون دائما في تحقيق السبق الزمني وإذا كان وقوع الحدث يعني أن نعرف من أين هو آت فإن الإيقاع الخاص للسمعي البصري يحول التضخم في الأخبار إلى إفساد للأخبار، وذلك بدون سوء نية أو تلاعب خاص. إن الانفلات من فتنة الحاضر لاستعادة نظام العلل والمعنى المحتمل يعني أولا الانفلات من فتنة الصور المبثوثة بسرعة الضوء.

الإيهام بالواقع

وتخص الثنائية الرابعة قيمة الواقع : "**التلفزيون قناة للحقيقة ، التلفزيون مصنع للخُدع**".

إن الصورة التلفزيونية بصفتها وثباتها تتقاسم، أكثر من الفوتوغرافيا مع العائلة الكبرى للأقطات الإشارية، القوة الخاصة للتقريري المتمثلة في : "هذا ما حدث". وبما أنها تُعلى من شأن سلطة المرجع، فإنها تمنح الشهادة النموذجية للأصالة. إن الحجة

بالصورة تلغي الخطابات والسلط. فحين ينفي أربعة من رجال شرطة لوس أنجلوس أمام القاضي، بكل ما يملكونه من سلطة تخولها لهم وظيفتهم، بأنهم انهالوا بالضرب المبرح على سائق أسود ليتركوه يصارع الموت على قارعة الطريق، آنذاك يكفي شريط فيديو هواة مدته 81 ثانية لوضع حدّ لأزمة سياسية وقضائية عميقة (قضية رودني كينغ. 1992). هكذا تمّ رفع الشك القضائي. وفي أمريكا اللاتينية، ادعت إحدى الطّغم العسكرية الحاكمة في الصحافة موت أحد الأجانب في المعركة، بعد أ ن نفت أنها تحتجزه رهن الاعتقال. بيد أن حظ الطغمة كان سيئا، فقد كان أحد المصورين الهواة قد التقط صورة للشخص الأجنبي في إحدى القرى النائية بعد اعتقاله، وقام بنشرها بعد ذلك بقليل في الصحافة. هكذا أفلت الأجنبي من الإعدام الذي كان مقررا له، بل تمت محاكمته ونفى عن نفسه تهمة حيازة السلاح والانتماء لحرب العصابات. لكن الحظ السيء نفسه أصابه هو أيضا، فقد كان أحد المحاربين يلتقط الصور أثناء المقاومة السرية، وقد تمّ العثور على الأشرطة وتحميضها، فكان أن أثبتت إحدى الصور عكس ادعائه. لذا تم الحكم عليه بالعقوبة القصوى[9]. وإذا كان رولان بارث قد تعرض للسلطة الجنائزية لعدسة الكاميرا، فإن سلطتها البعثية ليست بنافلة. فإلغاء الغياب وتكرارية الأُحادي هي قطائع حاسمة. فسواء كانت الصورة كيميائية أو مغناطيسية فإنها تغدو مجسّدة للسلطة العليا، أي مجسدة للواقع. فهل تكون الأطروحة يا ترى صحيحة؟

لكن "الإيهام بالواقع" الذي يكون كبيرا على شاشة التلفزيون. خادع، لأنه غير مبرر سببيا. فأمام هذه الصور المباشرة في الزمن، أعيش أنا المشاهد في الجهة الأخرى من الشاشة، أي في الواقع المسجل. هكذا تندثر الصورة كصورة مصنوعة، وينفي الحضور الطبيعي الزائف عن نفسه صفة التشخيص والتمثيل، وثمة تكمن الخدعة. فالعسفي والاعتباطي يقدمان نفسيهما في صفة الضروري، فيما يقدم المصطنع نفسه في صفة الطبيعي، ذلك أن هنالك ذاتية تثوي وراء الموضوعي، وعملا كاملا من العرض والفرز وراء الصورة المختارة من بين مئات الصور الأخرى. بل هنالك أيضا لعبة معقدة من التخيلات والمصالح والصدف : لماذا اختيار هذا البلد وهذا الحدث وهذا المقطع الجملي أو هذه الشخصية بدل شيء آخر؟ فخلف ما تشير إليه الصورة يتوارى المشير، وخلف الإطار يختفي المؤَطِّر. ولهذا اللّبس اسم يعينه، إنه "الموضوعية الصحافية". لكن، ليس ثمة من نظرة موضوعية ولو كانت نظرة "الاحترافي". وحتى الكاميرات الأوتوماتيكية يتم وضعها في مكان معين وتشغيلها وتوقيفها بإرادة إنسانية. فعرض حدث أو إنسان يعني إعطاؤه فرصة الوجود، لكن الوجه الآخر لهذا التأكيد يكمن في الإعدام الاجتماعي لكل ما تم اختيار عدم عرضه للمشاهدة. وهذا الاختيار

هو الذي لم يتم الوعي به في الإعلام السمعي البصري، وبدرجة أكبر في الكتابة. إن سلطة الواقع المباشر تشجع على إخفاء الوساطات (سواء كانت تقنية أو سيكولوجية أو سياسية أو إيديولوجية. . . الخ) وتؤكد هذه الكذبة ذات المنزع الطبيعي الرؤية بدون نظر، أو المشهد بدون عملية إخراج. يضفي الإرسال في الزمن الواقعي طابع الشرعية الفعلي على المرور من "هذا موجود" إلى "هذا هو حقا". فرؤية الأشياء وهي تحدث يعطينا الإحساس بأننا نقرأ العالم ككتاب مفتوح. التطابق بين الحدث وصورته يدفعنا إلى أن نخال الخريطة هي البلد. تلك هي الهلوسة القصوى للعصر البصري، أي الخلط بين الرؤية والمعرفة، وبين البرق والإنارة. إن وجود الحقيقة في صلب الموضوع، وبغض النظر عن التبريرات المجردة، هي الوهم الإبستمولوجي الخاص بعصر الفيديو. فمبدأ التطابق بين الواقع والخيال يختصر الطريق بمباشرته، مقارنة مع بطء وتعقد مبدأ تطابق الواقع والفكر الذي يتم تلقينه في المدارس. وإذن، فإن راهب عصر الشاشة، أي الصحفي التلفزيوني، قد تجاوز الأستاذ باعتباره الراهب المخلوع لعصر الأشكال.

وبما أن اللقطة المكبَّرة هي من أصالة الشاشة الصغرى، وعنصر جودة التلفزيون، فمن العادة. بل من غير الممكن تفادي نقل شهادة الواقعية من مجال الأحداث أو الأشياء إلى مجال الأشخاص. "لايمكننا الكذب في التلفزيون، فالوجوه تفضح أصحابها". إنها شهادة حد أدنى وذات طابع حميمي، لكن "الجزئية التي تفضح بلا شفقة" (كاليد وهي تتشنج، وخصلة الشعر على الجبين، والعين التي تسودّ. . . الخ)، تتكلف بالإفصاح عن كل شيء. فالعالم الذي يُرى من بعيد لا يملك نفس معايير الحقيقة حين يُرى عن قرب. كل حجم يشكل معتقداته (والأكيد أن الإطارات الهائلة للتشكيل التاريخي كان لها متطلباتها التي ليست أقل اعتباطية من متطلباتنا). لقد وجد صدقنا وحقيقتنا موطنهما في اللقطة المكبرة، باعتبار أن اللقطة المتوسطة أقل أصالة. لهذا فإن التلفزيون أصبح مشهورا بكونه يفصح عن النسيج الأخلاقي للأشخاص، ومن ضمنهم أكثر الناس العموميين خصوصية. إن هذا الأمر ليس خاطئا، فالدليل على ذلك أن السيناريو ماكّارثي في الولايات المتحدة لم يعمر طويلا هو ودجَلُه حين انتقل من الإذاعة إلى التلفزيون. كما أن ذلك أمر ليس بصحيح، والدليل على ذلك ريشارد نيكسون (وليس لنا إلا الاختيار على هوانا بين الأمثلة والأمثلة المضادة).

ليست العقلية الجماعية الجديدة تجريبية ولا خالية من الأحكام المسبقة بالمقدار الذي تدّعيه. فهي قد عوضت وثوقية الحقيقة ب "الاستبدادية التعبيرية" (كما يقول مشيل دوغي). فهي شغوفة بالمظهر الجسماني وفأل الوجه. وبصيغة أكثر ابتذالا، من الأفضل للأشخاص المشهورين أن يمتلكوا وجوها جميلة (فوحده عصر الأشكال كان بإمكانه أن

يرفع جان بول سارتر إلى الأوج). إن هذا الفضل المتجدد للمظاهر الجسمانية يجعل "علم الفراسة" القديم كما صاغه لافاتير أكثر شعبية، هذا "العلم" الذي كان يختص بتعليم معرفة بواطن المرء فقط من خلال مظهره الخارجي. إنه يثبت التحول العميق لفكرة الحرية التي أضفى عليها الناس سابقا طابعا مثاليا، واعتبروا أنها تمثل **سيادة الاستقلال الذاتي** (أو التبعية الطوعية للقانون الكوني)، والتي تعتبر الآن سيادة **للعفوية** (باعتبار أن كل واحد هو أمام نفسه قانون نفسه). إن تطبيع الحرية قد جعل نظام الحقيقة في عالم العلامات ينزلق إلى عالم الدليل signal. والإشارة يجب أن تظل لصيقة بالجسم. فالحقيقة لم تعد تلك الحقيقة التي يتم الحصول عليها أو التي يتم بلورتها، إنها كيان موجود سلفا، متوحش وتلقائي وغائر في أعماق الأجساد، ولا يقوم التعبير فقط بنقله من الداخل إلى الخارج (كما يعبر العصير من داخل الفاكهة إلى خارجها). فالحقيقة في عصر الشاشة أصلية وليست نهائية. والاعتقاد السائد هو أن الأصل يتحدث طوعا من خلال الحركات الأولية للجسم، باعتبارها الحركات الوحيدة المستحسنة. ومن ثمة ينبع تثمين حضور البديهة والردود السريعة، باعتبارها خاصية مميزة في ما سبق للظرفاء المغرمين بالثقافة، وهي اليوم سمة "الفطرة الحقة". ومن ثمة أيضا ينبع الاعتقاد في أن صاحب التجربة القوية أو ضحيتها، قابل لأن يغدو الممثل الأفضل لإعادة بثها. ذلك هو الانقلاب التلفزيوني لمفارقة الممثل، والخط الراهن للمنطلقات الأولى» فربما نكون قد فقدنا الحق في ترك جسدنا، وذلك بفصل الداخل عن الخارج (فمتعة الاستبطانيين تكمن في منع المقاصد من أن تأخذ الصدارة). وعن ذلك تنتج الكثير من العواطف الحقة والمتصنعة، لكن كيف التمييز بينهما؟ فلاختراق الشاشة، عليكم بالعفوية، و"تحدثوا صدقا". والظهور "بمظهر مطابق للذات" فن ليس من اختصاص المنافقين، وهو قابل للتعلّم مثله في ذلك مثل الفنون الأخرى (بالرغم من أن ذلك قد يكشف لنا عن كون "التظاهر" أو "الارتجال المؤثر" الذي يشتهر به هذا الممثل السياسي أو الثقافي الكبير أو ذاك، قد تم تحضيره بإتقان والتدرب عليه مسبقا). "كل الناس يقفون جيدا على ما أنت تبدو عليه من الخارج، لكن القليل منهم فقط يحسون بما أنت عليه في دواخلك" : إن هذا يعني أن التقنيات الجديدة للإيهام والإقناع لم تتجاوز بعد فضيحة ماكيافيللي للأمير. فالبسمة أيضا تقنية وضرورة مظهرية لا تقود إلى أي منزلق. والعفوية الوسائطية، مثلها مثل العبقرية، عبارة عن جلَدٍ طويل، إذ هي مسألة سلوك ومجاهدة.

لكن علينا ألا نستخف بالأمر. فعدا أن لعبة الوجود والمظهر لا ترتبط بسَنَنٍ معين، فإننا لن نجانب الصواب من الناحية التقنية إذا ما نحن وثقنا في تعبيرية العينين وزاويتي الفم وحركة المنخرين والعينين، ذلك لأنه من السهل خداع السمع على خداع البصر.

ومع أن التطور في رقمية الشرائط الحساسة المفضضة سيمكن لا محالة من تغيير الديكور والحركات في الصور المسجلة والمنقولة على ملفات رقمية، مما سيجعل التدخلات والخدع غير ظاهرة كلية، رغم ذلك فإن الصوت يتم تركيبه أفضل من الوجه. فثمة أزرار أوتوماتيكية تمكن من الحفاظ، في الشريط المغناطيسي، على صوت شخص ما وتغيير أو تبديل كلامه. صحيح أنه بإمكاننا أيضا على اللوحة الغرافية، تبديل وإعادة تركيب ونسج أي صورة فوتوغرافية (مثلا لتفادي تسديد حقوق النسخ). وبما أن العالم الصناعي للصور غدا مستقلا، فسيكون على "النُّسخ" غدا أن تشهد على صحة "الأصول". ونحن نعلم أن المرجعية الذاتية الوسائطية تجعل من الأكذوبة المعادة شيئا قريبا من الحقيقة. لا شيء هنا جديد : فصحيفة الإشاعات "ولدت مع ولادة الصحافة الجديدة". ومدفن الجثث في تيمسوارا Timsoara كان موجودا لدى بلزاك. إن ما سيتغير، مقارنة مع عصر الكتابة، هو أن قضية "واقعية" الصور التناظرية (فوتوغرافيا، سينما، تلفزيون) سوف تُعوَّض حتما، وبطريقة حكيمة، بقضية احتمالية صدقها vraisemblance . وهذه الأخيرة لن تكون مضمونة إلا بسرعة إرسال الصور. فكلما كانت المدة قصيرة كلما كانت إمكانية إدخال الخدع على الصور ضئيلة (لأنها تتطلب الآليات والوقت اللازم). ولأن الفوري، وما يمكن التحقق منه أصبحا مترادفين، فإن الواقع والواقعية أصبحا يقاسان على سلم الزمن. ومن ثمة، سنكون أمام استعمالات جيدة "للزمن الواقعي" وأخرى سيئة، أي أمام الزيف والحقيقة في الآن نفسه. وقد ابتكرت نشرة الأخبار الإذاعية ذلك بصدد الصوت، وقامت الصورة التلفزيونية باستكمال فضائله ومساوئه. كما أن البث غير المباشر، الذي يمنح الوقت للتفكير والتركيز على المنظور عبر التعليق، يمكّن أيضا من التوليف المغرض والاختيار الموجَّه للصور. ونحن نتذكر أن الأنظمة الكليانية قد تفادت بشكل واع البث المباشر للأحداث العمومية والعارضة (فهي تفضل السينما على التلفزيون نظرا لأفضليتها في الدعاية والرقابة القبْلية). ولأن المتعصبين للزاوية القائمة والطوباوية المنتظمة متخاصمون مع الضربات العشوائية للواقع، فإنهم موهوبون في الحذر من الحياة كما هي في يسرها. ففي بكين وبيونغ يانغ تعبر الاستراحة "باللوحات الحية" في الملاعب، والتي تتم برمجتها تبعا لصفارات بدء ونهاية المقابلات، عن مصداقية أكبر من المكروفونات على الأرصفة والبث "الحي" المباشر.

إن تصوير العالم وتقديمه في صور يبدأ في اليوم الذي يجعل ذاك التصوير من العالم صورة ومن التاريخ فيلما تلفزيونيا، ومن صراع مشبوه ككل الصراعات الأخرى فيلم وستيرن مثله مثل الأفلام الأخرى. فالأثر الواقعي، بتحويله للخارق إلى شيء مبتذل، وبرفعه للمبتذل إلى مصافّ الأشياء السامية، وبتلطيفه من

الفظاعات والكوارث، وبجعله للأحداث الخفية والمتقلبة والفاضحة والعارضة أحداثا ملساء، وبتشجيعه للاستهلاك اللَّهْوي (الذي سيغدو لا محالة استيهاميا وبالتالي شبقيا) للأفعال والفضائل والمساوىء والألعاب والمآسي، بكل ذلك ينتهي الأثر الواقعي إلى نزع الطابع الواقعي عن الأحداث الراهنة. وهو يقوم بذلك بدءا عبر محو طابعه الخشن. لقد رأينا أن المنمنمات التصويرية تجعل من المذابح أو الحروب البعيدة مقبولة، بل مثيرة للإعجاب، بحيث إننا نتحمل للأبد صورتها الحقيقية. إن الجيوفيزياء الحالية لدينا هي ميكروفيزياء، لذا فإن تصغير قافلة من السيارات المدنية أو عاصمة ما تعرضت للقصف على مقاس شاشة تلفزية ليست هي الطريقة الفضلى "لتحقيق" الرهانات الإنسانية لقصف ما. وكما أن الأحداث الراهنة، من دون التاريخ، تحول الزمن إلى تراكم هائل من الأحداث العادية -باعتبارها عجائبية عصر التلفزيون- كذلك أن الحضور الكلي، بدون الجغرافية، يؤسس حالة خادعة من انعدام الثقل والفكر، بما أن التفكير قد تمثل دائما في القياس والوزن، كما أنه يجعل أيضا من الحساب حسابا للمسافة.

* * *

إن التلفزيون وهو يقوم بتخييل الواقع وإضفاء طابع مادي على تخييلاتنا، ويسعى إلى الخلط بين الدراما والدراما الوثائقية، وبين الحدث الواقعي والواقع الاستعراضي، يتأرجح بنا مرة أخرى من الأطروحة إلى الأطروحة النقيض، ومن "النافذة المشرعة على العالم" إلى "جدار الصور"، ومن الموسيقى إلى الضجيج، والعكس بالعكس. وهذا التأرجح قد يكون هو حقيقته النهائية فهو عامل يقين وشك وأوجُ الشفافية ومنتهى العماء، كما أنه أيضا آلة عجيبة للإخبار وتمييع الخبر. لذا فمن طبيعة تلك الآلة الواهبة للمرئي أن تتأرجح بفاعليها الكبار من المصداقية الكبرى إلى أقصى حد من المشبوهية، وترمي في رمشة عين بالمشاهدين، وبنا نحن، من الافتتان إلى الخنق. هل هي إلاه أم شيطان؟ خلاص أم لعنة؟ قديسة أم آثمة؟ ألم تجعل الصورة الاصطناعية في الغرب من هذا التذبذب العُصابي هدفا لها؟ فالأمر يبدو كما لو أن الرهبان البيزنطيين لا يزالون مستمرين في صراعهم أمام الشاشة الصغيرة، رامين بنا إلى الأبد من هذا الحد إلى ذاك، بين الأطروحة التشابهية للمعتقدين في الصورة والأطروحة الزائفة لمنكريها. وتظل حدود تلك الصلاحية هي النواة المنطقية للنقاشات المعاصرة حول السمعي البصري. فكيف نفهم الراهن من دون أن نبتعد عنه في الماضي بأكثر من اثني عشر قرنا؟.

الهوامش

1- **Kant**, *Critique de la raison pure*, tome II, tra. Barni, Paris, Flammarion, 1944, p.14.

2- **Dominique Wolton**, "La Télévision, instrument de la démocratie de masse". *Le Monde*, 1er février, 1992, Paris.

3- **Gilles Lipovetsky**, *L'Être du vide*, Paris, Gallimard, 1983.

4- اقرأ بهذا الصدد :

Jean-Claude Guillebaud, "Les médias contre le journalisme", *Le Débat*, n° 60

5- **Karl Marx,** *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Editions Sociales, 1969, p. 127.

6- **J.-C. Guillebaud**, "Les médias et la crise de la démocratie", *Le Débat*, 1991, n° 68.

7- إن الكاميرات، الخصوصية منها والعمومية، مثلا، تفصح عن نفورها الأكيد من «الاندماج» في الأعماق الاجتماعية لإفريقيا الفرنكفونية أو العربية السعودية. كما أن القنبلة العراقية التي تضرب قرية كردية سيكون لها حظوظ أفضل للبث من قنبلة تركية. كما أن 40 ألف من المعارضين الذين قتلوا على مدى 8 سنوات في التشاد على أيدي حسين هبري، الذي يحظى بالدعم الفرنسي، لم تثر لدينا حملات تضامن ولا أدنى احتجاج سمعي بصري. . . الخ. (انظر لجنة تقصي الحقائق التشادية، جريدة ليبراسيون الفرنسية، 21 ماي 1992).

8- اقرأ بهذا الصدد لدانييل بونيو، الذي أستقي منه ثنائية التواصل/ الإعلام :

D. Bougnoux, "Qui a peur de l'information?", in *Reporters sans frontières*, 1992.

9- ملخص القضية دوبري، بوليفيا، 1967.

اثنا عشرة أطروحة
وسؤال أخير

لو أن الإنسان لم يكن يغلق عينيه غاية الإغلاق
فإنه كان سينتهي إلى عدم رؤية ما يستحق النظر.
روني شار
أوراق هيبنوس

-1-

كل ثقافة تتميز بما تتواضع على اعتباره واقعا. إننا نسمي منذ قرن "إيديولوجيا" ذلك الإجماع الذي يشكل لُحمة مجموعة بشرية منظمة. وهو إجماع غير مفكر فيه ولا هو حتى ذو طابع واع، ولا علاقة وطيدة له بالأفكار. إنه بالأحرى "رؤية للعالم" تحمل كل واحدة معها نظامها الاعتقادي.

في من نعتقد؟ فكل مجال وسائطي ينتج معايير الاعتقاد في الواقع، ومن ثمة نزع الثقة في ماهو ليس واقعا. إن مسألة الثقة مسألة دائمة : "فيمن نثق؟" وتختلف الأجوبة حسب حالة المعارف والآليات. كان جواب أفلاطون عن عصر الخطاب : "علينا الثقة فقط في الأفكار المعقولة، وأبدا فيما يسقط تحت المعنى (أسطورة الكهف). أما جواب ديكارت الذي يخص عصر الأشكال فكان : "علينا الثقة في الأشياء المرئية، لكن عبر بنائها بنظام وقياس وصياغة معادلاتها صياغة جيدة (خطاب المنهج). أما جواب عصر الشاشة فهو : "عدم الثقة أبدا في الأفكار، وما همَّ المنهج والمسطرة والبكار، المهم هو أن تكون الصور جيدة". إن صورة ما تكون أكثر "قابلية للتصديق" من وجه معين، وشريط فيديو جيد أكثر من خطاب بليغ. فلكل واحد رأيه في الأذواق والألوان والمناهج والأفكار. لكن أمام منضدة المشاهدة نصمت، فمشاهدة صورة ما هو تفسير لها. وفي اللغة عوضت كلمة البصر كلمة التفكير والفهم، فأمس كان يقال "إنه الحقيقة فقد قرأته في الصحف". أما اليوم فيقال : "صدقت الأمر لأني شاهدته في التلفزيون". ولم يعد أحد

الآن يعارض بين الخطاب والصورة. فالمرئي لا يمكن تفنيده بالحجج وإنما يتم تعويضه بمرئي آخر.

إن ما يطرحه كل عصر بصرٍ للرؤية يطرح بشكل لا يمكن إنكاره. ففي نظام "الأصنام" الذي يتطابق مع الثيوقراطيا كان بإمكان المرء أن ينكر المظاهر المحسوسة، لكنه لم يكن قادرا على إنكار وجود ما وراء المرئي وضرورة توجيه البصيرة إليه. أما في نظام "الفن" الذي أعلن عن ولادة الإيديوقراطيات غدا بإمكان المرء الشك في الآلهة والأصنام، لكنه لم يكن قادرا على الشك في الحقيقة وفي ضرورة الكشف عنها في كتاب العالم المفتوح، وذلك بإرجاع الظواهر المحسوسة للقوانين الغيبية. وفي نظام البصري أو الفديوقراطية صار بإمكان المرء تجاهل خطابات الحقيقة والخلاص وإنكار الكليات والمُثل ولكن لم يعد بإمكانه إنكار قيمة الصور، ففرضيته الثابتة غدت المجال المشترك لعصر بكامله. إنه نظام يمارس قيادة صارمة للعقول إلى درجة لا يتم التفكير فيه باعتباره كذلك. وكل نظام سلطة يقوِّم نفسه على أنه بديهي. فما يرينا العالم هو أيضا ما يعمينا عن النظر إليه : إنه "إيديولوجيتنا". فهذه الأخيرة التي لا تُبدي حدتها إلا في التخلص من الأفكار التي تسكن "بؤبؤ عيوننا". وهي لا تذهلنا بقدر ما تجعل منا ميدوزات تحوّل كل مانراه إلى أماكن عمومية.

-2-

الصور، على عكس الكلمات، في متناول الجميع، بجميع اللغات وبدون حاجة إلى أي تعليم. فالبرمجة المعلومياتية توحد طبقات برج بابل بكاملها من بكين إلى نيويورك، مرورا برأس الرجاء الصالح. لكن، بمجرد ما تطفأ الشاشة يتبقى الوصول إلى البصائر التي تنظم كل عالم مرئي. وهذا المدخل لا تفتحه سوى اللغة والترجمات الرمزية. والحال أن التداول الشائع دوليا والتكريس العالمي للعين الناتج عنه ليس فألا حسنا للتواصل العالمي للعقول كما نعتقد.

يمكننا نعت كل الثقافات بهذا الحدّ أو ذاك من الظلامية بما أنها لا تستطيع استكشاف مدى منظوريتها. كيف يمكننا رؤية ما يعمينا؟ لكنها كلها ثقافات تدعو إلى الفضيلة المادية والمعنوية للتبصر، ذلك أن مثالها يكمن في رؤية ماهو موجود عبر ماهو ظاهر (حتى ولو تطلّب ذلك إنكار هذه الملكة لعيوننا الجسمية). فمن السهل تجاور الفلسفات والأفواه بالمقارنة مع الأنوار والعيون. والعقول قادرة على التخاطب من هذا الطرف إلى ذاك من الأرض بواسطة المترجمين، لكن ليس ثمة معجم للمرئي. و«العين تنصت»، لكنها لا تسمع عين الآخر.

-3-

إن العماد الذي عليه ينهض بناء معتقداتنا وممارساتنا لا يكمن في الاختيار العقلي للحقيقة ولا في الاختيار الأخلاقي للقيم. فقبل هذه العمليات المتعلقة بالمعرفة والأخلاق المحددة لها، والتي يمكن اعتبارها إلى حدّ ما ثانوية، ثمة الفرضية البصرية للوجود : فكل ماهو موجود يوجد. وبما أن مبادئ رؤيتنا هي أيضا مبادئ قسمة، فإن الباقي، أي كل ما ليس يصلح "للرؤية"، يغدو غير موجود أي خيالا ووهما. وما نعتبره نحن الواقع نفسه يسميه البوذيون طبعا "الفراغ" و "السونيتا". وما يعتبره البوذيون الواقع المكتمل نعتبره بساطة هراء وسذاجة. فالبداهة الطبيعية لحضارة ما تعتبر وهْما لدى حضارة أخرى. فلكل حضارة المايا الخاصة بها. وهذه الرؤوس ذات الذيول تدعو إلى "حوار الثقافات". والحال أن الواقع غدا مقولة تقنية ثقافية، وهذه التقنية أصبحت عالمية. فما الذي ستتحدث عنه بيننا إذا كان الواقع هو نفسه لدى الكل؟ وإذا ماغدت اللغة وحيدة فهل ستبقى لنا الرغبة في الحديث من طرف الأرض إلى الطرف الآخر؟

-4-

إن المعاهدة المتعالية للنظرات، التي تحدد الثقافة الضمنية لمجتمع ما لا تنتج عن عقد اجتماعي، ثم مناقشته بحرية بين ذوات بلا موضوع ولا ماض، ثم جمعهم في ساحة القرية للمداولة. إننا ورثة مجدِّدون مثقلون بالأساطير، لكننا أيضا مسلحون بالأدوات، وثقافتنا معاملات يتم التفاوض بشأنها كل سنة بين تراثنا الأساطيري ووسطنا التقني (الذي يخضع هو نفسه لحالة التطور العلمي). وفي هذا التراضي تكبر حصة الوساطات، وتكون بديهياتنا جاهزة، وإلى جنبها أيضا انتفاضاتنا. فانتفاضة ماي 1968 الطلابية مثلا، مثلها مثل ثورات القرن 19، قد تمَّ "صوغها" من طرف المسرح على الطريقة الإيطالية بحوامله ومنصّاته ووضعيات التشخيص والحركات المؤكدة وشعاريته الرنانة، وبجمهوره المصفق للفرقة في الشارع، أي عبر الطليعة الفاعلة والمتكلمة. ربما كان ذلك هو "الحصة الأخيرة" والتمثيلية المسرحية الأخيرة في تاريخنا (فالاستوديو التلفزيوني قد فرض، ديكوره وتمثيلياته على فضائنا العمومي منذ ذلك الحين). فهل جاء دور الاستيلاء على مقصورات الإدارة التلفزيونية بعد الاستيلاء على مسرح الأوديون؟ إن كل آلية من آليات الإرسال الجماعي تعيد تنظيم أمكنتنا المشتركة، أعني تلك العناصر غير القابلة للإيصال التي تمكننا من التواصل. فالذات المؤمنة، مثلها في ذلك مثل الذات المدركة، **هي ذات تقنية**، لأنها قبل كل شيء إنسان متخيّل. وعبر المزيد من تَقْنَنَة المتخيل ستتمكن أكثر من الزيادة في جمالية وأخلاق وسياسة آلاتنا اللصيقة بنا. وبدون تقنيات

اللقطة المكبّرة والزّوم وغيرها، هل كنا سنعرف التألق الفوضوي للشذرة والشذري الذي يميز لحظتنا الثقافية؟

-5-

ستحقق الوسائطية هدفها حين لن يخشى الناس، أمام أي نقاش "أساسي" أو خصومة "جدية"، التخفيض من حدة النقاش، وذلك بوضع القضايا المالية على طاولة الحوار، تلك القضايا التي كان ذوو "العقول الكبرى" يتركونها، إلى يومنا هذا في الآخر في نهاية الورقة. لا مجال ل "ماذا ولماذا"، وإنما السؤال هو : "من أين وكيف؟" فالآلات، اليوم، أشبه بالسياسة في ما قبل. قد لا نهتمّ نحن بها لكنها هي التي تهتم بنا آنذاك.

ما الذي تريده آليات الرؤية والسماع، وهل تفكر في الشيء نفسه الذي أفكر فيه؟ إنه سؤال لا يمكن تفاديه بحيث إن هامش حريتنا يضيق مع تزايد التدخل الوسائطي وتزايد الشبكات وتعقد المسارات. لقد كانت تكنولوجيا الإقناع موجودة دائما، منذ الساحة الإغريقية بل قبلها من دون شك. لكن الحنجرة الجماعية، اليوم تطلب الكلمة العمومية، واليوم غدا واقعنا رؤية وسائطية للعالم، أي جهازا يتحكم فينا وله قوة تكوينية عالمية.

هل يتعلق الأمر بنزع الطابع المادي عن الحوامل عبر التسجيل الإلكترومغناطيسي؟ وبنزع الطابع الواقعي عن الواقع الخارجي، وتصغير الآليات والمكونات؟ هل يتعلق الأمر بتصغير الحروف الكبرى، واختزال الخطابات المنطقية في حكايات مصغرة؟ بترتيب المعلومات الملائم للتمثيلي؟ لقطة كبرى عادية؟ تشخيصات عامة لمجموعات؟ فورية الإرسالات الهرتزية؟ غياب عمق الزّمن؟ تفكك الصورة إلى ذرات؟ تشذر لانهائي للمعلومات؟ توليف قطعي أو متعدد؟. إنه انفصال منطقي للأحداث؟ إن ثقافة التفاصيل، والفُتات والمجزّأ، وتفكك الجدليات القديمة للكليّة، وتعويض الشامل بالجزئي في كل شيء، وهو ما ينعت أحيانا بـ "انهيار الحكايات الكبرى"، إن كل هذا يدين بعمق للتفسخ البصري للأشياء، ولتفسخ الأعمال الفنية بواسطة أجهزة التصوير والتوليف والسينما والزّوم التلفزيوني، والنقرة cliquage المعلوماتية. . . الخ. فكل عملية من هذه العمليات تقود إلى سلوك، وجُماع هذه السلوكات يشكل نمطا معينا للمدينة. ليس ثمة من عِلّيّة خطية، وإنما دائرة عامة محكمة.

-6-

ليس ثمة ماهو أصعب من العدّ إلى حدود ثلاثة. فلقد تطلب الانتقال من ثقافة ثنائية إلى ثقافة ثلاثية (وهي الأساس اللاهوتي للوسائطية) من المسيحية آلاف السنين.

وسيكون من المؤسف أن تقوم اللغة الثنائية للصورة، المكونة من صفر وواحد ومن نعم ولا، غداً وبشكل خفي، بسجن التفكير في النعم/ لا. فاستطلاعات الرأي والانتقال بين القنوات التلفزيونية وثنائية الصورة/ اللاصورة، وطقس الصراع الثنائي التلفزي بين الأبطال (عادة اثنان ونادرا ثلاثة)، والدورة الثانية للانتخابات، كل هذا لم يترك أبدا المكان لأولئك الذين ليسوا لا مع ولا ضد هذا أو ذاك، لا أبيض ولا أسود، فهم خليط من هذا وذلك أو بالأحرى لا هذا ولا ذاك. فالثقافة ذات التفتيش الخارجي (أي التي تخرج التفتيش إلى خارجها) لها كل الحظوظ في تعذيب الاختلافات الطفيفة والتعقد والمزوج والاستدلال والافتراض، باعتبارها مكتسبات هشة وجديدة لحضارات الاستبطان والطُّوية المنحدرة من الكتابة. إن الاستعباد هو قلب الإنسان للمتوسَّط إلى مباشر، أو إذا شئنا، قلب ماهو تابع له إلى ماهو مستقل عنه ويملك جبروته الخاص. فالذات ماهو اصطناعي وما بنته بأجهزتها الخاصة شيئا عنيدا وطبيعيا. إنها تجعل ما تدرك به بشكل نشيط موضوعا لإدراكها السلبي. إنها بذلك تتجاهل نفسها باعتبارها ذاتا مبدعة ومصدرا للصور (كما كانت الآلهة أو الحقيقة سابقا). إنها "تسقط عليها من فوق" كحبات البرد أو غيث العاصفة، فيما أن "أصلها" هو نظام تمثلاتها هي نفسها. إن الأمر يتعلق بالآلية الكلاسيكية المعروفة بالاستلاب، وتحويل الحرية إلى أسطورة. لكنّ ما يتوجه نحو الخارج ويتنامى هنا لا في فكرة الألوهية وإنما في تأليه الصورة، ليس هو وعي الذات وإنما آلية سوسيوتقنية.

-8-

هي ذي معادلة العصر البصري : المرئي - الواقعي - الحقيقي. إنها أنطولوجيا استيهامية محكومة بالرغبة اللاشعورية. لكنها من جهة أخرى رغبة غدت من القوة والاكتمال بحيث تنظم أعراضها في نظام كامل الجدة.

نحن أول حضارة يمكنها، تبعا لأجهزتها، **أن تصدق ما تراه**. إنها الحضارة الأولى التي وضعت الواقع والمرئي والحقيقة في مواقع متساوية. أما الحضارات الأخرى، ومعها حضارتنا السابقة، فقد كانت تعتبر أن الصورة تمنع من الرؤية، وهو ما يتأكد حاليا. فما يتم تمثيله وتشخيصه يقدم نفسه على أنه غير قابل للإنكار. وإذن، بما أن السوق أصبح يحدد أكثر فأكثر طبيعة وحدود التمثيلات المحسوسة، باعتبار أنها تُخلق بواسطة الصناعات، تحولت المعادلة المذكورة إلى : "مالا يباع اللاواقع والمزيف وغير الصالح". فما يقبل الذوبان والاندماج وحده له قيمة، ولا قيمةً إلا لمن يملك الزبائن. والمطابقة بين قيم الحقيقة وقيم الإعلام يوجه الأولى الى مجال العرض والطلب، وبهذا

فإن ما يملك سوقا هو من سيُعرف بأنه الحقيقي. وإذا مانحن ترجمنا ذلك فسيعطينا مايلي : "الجمهور قاضينا الوحيد". وليس من المستبعد أن تنشأ، بعد تجارة (ماركتينغ) الحقيقي والخيِّر، تجارة الواقع (مثل تجارة الأعضاء البشرية). هل سيغدو الواقع الحي مرتبطا بالقدرة الشرائية؟ وهل سيتحكم "الثمن من أجل الرؤية" في نظرة الغد؟ وهل سيغدو الإدراك مرموزا ويحتاج إلى فارز خاص بالمشتركين؟ هكذا سيصبح الأغنياء المالكين الوحيدين للإحساسات الرقيقة، وربما سيحتكرون العالم المحسوس. وبما أن القيمة السامية لثقافة مّا تكمن أيضا في ما يجعل أفرادها يحلمون، فإننا كلنا نحلم منذ وقت طويل، كثيرا أو قليلا، بحظ ربح لعبة اللوتو Loto.

-9-

سواء تأكد هذا الانحراف نحو التجارة الكاسحة أمْ لا، فإن الرغبة تتزايد في الخلط بين "الهواء" و طابع الوقت، والمطابقة بين وجوب الوجود والوجود الحاضر، والطويل والقصير. ألا يؤدي التعاقد بين الصورة ومرجعها في العالم الإلكتروني اليوم، والرقمي غدا، إلى الخلط العسفي بين الحقيقي والجميل والخيِّر، وهو الخلط الذي ارتبط عميقا باستيهامات الأنظمة الكلّيانية أمس؟ إن هذا يعني كبت الممكنات وتجميد الزمن، مصحوبة بتقليص حرية الانحراف والمعارضة والابتكار. هكذا سوف تصل الفديوقراطية، من اليمين، إلى النقطة السوداء التي بلغتها الإيديوقراطية من اليسار. صحيح أن الحفلة السمعية البصريّة توفّر أضعاف أضعاف الصور التي كان يصنعها أعضاء المكتب السياسي في "الاشتراكية الفعلية" السابقة، غير أنها لا توفر أبدا خيالا اجتماعيا أكبر. فالخيال هو الوظيفة اللاتحققية للوعي، وعبرها يمكننا نفي الأشياء كما هي عليه. والحال أن الصور المسجّلة تضاعف من سلطة الواقعة عبر إرهاب البداهة.

إن مجتمعا تحكمه قاعدة "ماتراه هو ما تملك" ليس مجتمعا منفتحا. ولأن عصر الشاشة يربط المستقبل بالحاضر القابل للرؤية، ولعبة الممكنات بالحدث المسيطر (المتلخص فيما يلي : "أنت على خطإ، لأن ليس لك ما تقترحه للرؤية")، فإنه سيكون العصر الأقل مسيحية وجدلية الذي عرفته الإنسانية إذا ما نحن منحناه جميع السلط. واليوم، فإن الصراع من أجل الخيال يمر عبر الصراع ضد "كل شيء للصورة". ولن نحافظ على حقنا في اللانهائي بدون الحدّ من حقوق المرئي في أن يقوم لوحده بإضفاء طابع الوثوقية على كل خطاب آخر : «فبمقدار ما نرى أقل، بمقدار ما تنشط مخيلتنا أكثر» (جان جاك روسو).

إن اختفاء اللامرئيات لشيء مذهل، خاصة وأن أدوات إعادة إنتاج المرئي جعلت ذاك الاختفاء نفسه لامرئيا.

لنلخّص الآن. في عصر الخطاب، الذي جاء بعد ابتكار الكتابة، كان ماهو موجود فعلا هو ما هو غائب. فقد كان الارتياب يختص بالمرئي، هكذا كان الأمر مع الثقافة المصرية القديمة والإغريقية والبيزنطية والوسيطة، وذلك هو أمر الثقافة البوذية اليوم، ومعها الثقافة الهندوسية والإحيائية. فالرب لا جسم ولا وجه له في ديانتين من الديانات التوحيدية الثلاثة. إنه كلمة، لذا فإن إعطاءه صورة يعتبر جُرما وحمقا. أما في الديانة الثالثة، أي المسيحية، على الأقل في صيغتها الكاثوليكية، فإن الصورة المادية للإلاهي ظلت قابلة للتفاوض.

ومع عصر الأشكال الذي تأسس على المطبعة، استعاد المرئي كرامته، لكن باعتباره عرَضا مسكونا ومنظَّما من قِبل ضرورةٍ يمكن التوصل إليها منطقيا عبر الخطاب أو التجريد. يقول ديكارت بهذا الصدد : "إن أفضل شخص مؤهل لممارسة الهندسة هو الأعمى". فقد كان الاعتقاد سائدا بأن العالم يُفَسّرُ بما يخفيه عنا. ففي هذا العصر، وكما يقول ليفي ستراوس، تعيّن "الحقيقة نفسها بالجهد الذي تبذله في إخفاء نفسها عنا".

أما في عصر الشاشة فيؤكد هذا الإخفاء ماهو خاطئ وهشّ ليتجه الشك والارتياب جهة مالا يقبل الملاحظة. فما لا يقبل الرؤية لا يتمتع بأي وجود. وبذلك تبخّرت الكائنات اللفظية، تلك الأشياء التي لا توجد إلا بالقول، وتلك الأساطير الخالصة التي عليها تأسّس الواقع القديم، أعني مثلا : الأمة، والطبقة، والقانون، والجمهورية، والواجبات، والتقدم، والصالح العام، والكوني، والعدالة، والدولة. . . . الخ. إنها الأعمدة "المجرّدة" (التي كانت مع ذلك فعلية) للمحسوسات المزيفة التي تحيط بنا والتي لن "تظهر"، بالمقابل، على أي شاشة. فكلما فقدت حوامل الإرسال طابعها المادي كلما قلّ حظ الروحانيات في الوجود في الحياة الاجتماعية. هل ستكون اللاماديات الوحيدة المباحة لنا ذات طابع تقني؟ إن شخصيتنا المعنوية بكاملها في حالة أزمة. "فرنسا، يا فَرَنْسايَ، إني أراك، فأنت تملئين الهواء كما الفتاة التي أشقها. . . " : إنه مثالٌ للبداهة المحسوسة سابقا، وللبلاغة الأدبية اليوم. فبإمكاني طبعا أن أرى على صورة التقطها القمر الاصطناعي قطعة أرض يابسة على الجانب الأيسر من آسيا تسمى اصطلاحا فرنسا. لكني لن أستطيع أبدا رؤية ألف عام من التاريخ التي تشكّلُ من خلالها تلك البقعة الغمراء الخضراء ذات الأرضية السوداء هذا البلد المسمى فرنسا. فتلك خصوصية غير مادية وحاسمة.

-11-

حين يغدو كل شيء مرئيا، فلا شيء يغدو ذا قيمة. فتجاهل الاختلافات يتقوى مع اختزال الصالح في المرئي. والمظهر، باعتباره مثالا، يحمل في طياته جرثومة فتاكة تتمثل في التشابه. كل المُثُل المتميزة تحظى بعيانية اجتماعية قوية. وما ينتج عن ذلك هو أن لغة الأغنى تصبح لغة كل الناس، وقانون الأقوى القاعدة المثلى. إن عصر الشاشة حين يغدو مسيطرا أينما كنا ستكون فضيلته الفساد، ومنطلقه الامتثالية، وأفقه عدمية مكتملة. لذا فإن غريزة البقاء لدى الجنس البشري، مثلها مثل الرغبة البسيطة في تقصى اللذة لدى الفرد أو الأمم، سوف تضطر إن عاجلا أو آجلا إلى الحد من الامتيازات التي تحظى بها الصورة. ولكي يتم إيقاف الاختناق واليأس، سوف يتم إيلاء الأهمية للفضاءات الباطنية اللامرئية، وذلك عبر الشعر والمخاطرة، والقراءة والكتابة والافتراض أو الحلم.

-12-

تقوم التصاوير الرقمية الجديدة بإنتاج معرفة وسلطة لا حدّ لإغرائها. فبعد المسبار والمكروسكوب والتصوير بالأشعة، جاءت المعالجات المعلومية لتوسع بشكل هائل من تحكمنا في المسافات وفي الأعضاء وأمراضها، ومن أبنيتنا عبر التصاميم والرسوم، ومن فرضياتنا الفكرية نفسها، وذلك بتمكيننا من الترجمة البصرية للنماذج النظرية المجردة. فأجهزة الرؤية الجديدة، تمكننا، عبر مضاعفة معلوماتنا، من مضاعفة قدراتنا على التدخل في محيطنا ومساحة تواصلنا مع الكون. ولأننا غدونا من الآن فصاعدا مجهزين برؤية متكاملة omniscope فقد غدا بإمكاننا اكتشاف ما يتجاوز مدانا من دون أن نرتاده، وبرمجة المستقبل قبل الوصول إليه. يصل المكروسكوب الآن إلى 1/10 000من المليمتر، كما أن المَسابر الكبرى قد ربحت الكثير من العوامل عبر أقمار الرصد الاصطناعية.

في السابق، جاءت الأشعة السينية، والأشعة ما تحت الحمراء، وأشعة غاما لتدفعنا إلى تجاوز المسافات الأثيرية للمرئي. أما الـمِبْصَارات الإلكترونية والكاميرات الحرارية فقد مكّنت سائق الدبابة وربان الطائرة ومستعمل مدافع البازوكا من الرؤية ليلا، فيما يظلون هم في الخفاء. كما مكنت الأشعة بالصدى وبالأصوات القصوى من النظر إلى الجمجمة أو إلى حوض بشري في أبعاده الثلاثة. إن الرؤية تعوِّض السمع واللمس في التشخيص الطبي. وتمكن التصاوير المعتمدة على الرَّجع المغناطيسي من اختراق الأنسجة والخلايا والأعصاب. كما أن الأشعة الانعكاسية ما تحت الحمراء تخترق، بواسطة كاميرا ڤيديكون، المواد الأصلب. وتستطيع الصورة النّوترونية من تصوير الأشياء والإمساك بها عبر المواد المعدنية، كما تمكِّن الصورة الرقمية من التحكم الآلي في الروبوهات. وثمة الصورة المكبّرة الملتقطة عبر الأقمار الاصطناعية من دائرة علوّها 800 كلومتر،

وهي صور ذات دقة عالية وتسبِر، عن بُعد وببُعْد ثلاثي، فيضانات الأنهار وتقدم الرمال أو المَجْلَدات والهيكل الجيولوجي للأرض والترسبات البحرية في الأنهار الكبرى، وهي صور تتم معالجتها بالألوان الكلية panchromatique أو بالشّبحيات المتعددة multispectral. بل إن العالم شانجو يؤكد لنا بأنه لم يعد أبدا ضربا من الطوباوية "تصور قدرة الكاميرات ذات البوزيترون على إظهار صورة الأشياء الذهنية على الشاشة في يوم من الأيام"[1]. وقد كانت المهمة الرسمية التي قام بها مشيل سيرّ، المتمثلة في إعادة بناء المجتمع التربوي عبر التعليم عن بُعْد، في أصل صياغة الوسائل المعلوماتية القمينة بجعل توزيع المعارف داخل مجموعة بشرية مّا مرئية : إنه دماغ المجموعة على شاشة مِنيتيل. لكن، هل هذه التطورات التقنية بدون مقابل؟ "ليس ثمة من شي بالمجان". فثمن هذا الفائض من الفعالية الموجهة نحو الخارج يكمن في خلق عاهة رمزية في الداخل. منذ عشرات السنين، تمَّ دفع ثمن التوسع في الفضاءات القابلة للملاحظة والمراقبة بالاقتطاع من أراضي اليوتوبيا. فحين كان شبح الإشعاع الإلكتروني محصورا في النور الذي تراه شبكية العين، كان اللامرئي يملك واقعية لانهائية الكبر. مثلا الحرية والمساواة والأخوة (التي يمكن لأي نظام كتابة تصويرية ترميزها فيما سيعجز أي ميكروسكوب إلكتروني عن جعلنا نراها مباشرة).

* * *

بقي لنا فقط أن نطرح سؤالا على الألفية الحالية : كيف ستنظرون جيدا حواليكم من دون أن تقبلوا بوجود "أشياء لامرئية" فوقكم أو تحتكم أو بجانبكم؟ وأنا لا أعني هنا فقط الملائكة أو الأجسام الكوكبية، وإنما أيضا الوقائع المثالية، والأساطير أو المفاهيم، أو العموميات والكليات، الروحانيات أو الرموز التي لن تكون لها من ترجمات ممكنة، سواء كانت افتراضية أو في فضاء تحكمي. كيف يمكن وجود الهُنا من غير الهُناك، والآن من غير الأمس وغدا ودائما من غير أبدا. . . ؟

* * *

لا يلجأ الوسائطي إلى الأخلاق، لذلك استعملتُ نقط الاسترسال. فهو مطالب، في حدود البحث الموضوعي، بالوصف ومحاولة التفسير، أما مُتمناه من الآن فصاعدا، وهو خارج مجال بحثه، فهو الدفاع عن اللامرئي.

هوامش :

1- L'Homme neuronal, Paris, Fayard, 1983, p. 168.

الفهرس

حياة الصورة وموتها

حين يغدو كل شيء مرئيا، فلا شيء يغدو ذا قيمة. فتجاهل الاختلافات يتقوى مع اختزال الصالح في المرئي. والمظهر، باعتباره مثالا، يحمل في طياته جرثومة فتاكة تتمثل في التشابه. كل المُمَثّل المتميزة تحظى بعيانية اجتماعية قوية. وما ينتج عن ذلك هو أن لغة الأغنى تصبح لغة كل الناس، وقانون الأقوى القاعدة المثلى.

إن عصر الشاشة حين يغدو مسيطرا أينما كنا ستكون فضيلته الفساد، ومنطلقه الامتثالية، وأفقه عدمية مكتملة. لذا فإن غريزة البقاء لدى الجنس البشري، مثلها مثل الرغبة البسيطة في تقصي اللذة لدى الفرد أو الأمم، سوف تضطر، إن عاجلا أو آجلا، إلى الحد من الامتيازات التي تحظى بها الصورة. ولكي يتم إيقاف الاختناق واليأس، سوف يتم إيلاء الأهمية للفضاءات الباطنية اللامرئية، وذلك عبر الشعر والمخاطرة، والقراءة والكتابة والافتراض أو الحلم.

ريجيس دوبري مفكر فرنسي، عاش في شبابه تجربة الكفاح في بوليفيا مع شي غيفارا. اشتغل مستشارا لفرانسوا ميتران في الثمانينيات. له مؤلفات عديدة في الفكر والثقافة والوسائطية. وهو يرأس حاليا دفاتر الوسائطية، الرائدة في مجال تحليل الوسائط وآلياتها الثقافية.

د . فريد الزاهي، حاصل على دكتوراه السلك الثالث في الدراسات العربية والحضارة الإسلامية من جامعة السوربون، وعلى دكتوراه في الأدب الحديث. أصدر مؤلفات عن الكتابة الأدبية، والجسد والصورة والمقدس، وترجمات عديدة لمؤلفات : لجاك دريدا وع. الكبيرالخطيبي وجوليا كريسطيفا وغيرهم. ينشر باللغتين العربية والفرنسية أبحاثا ودراسات عن الصورة بالمجلات والجرائد المغربية والدولية. وهو يشتغل حاليا بالمعهد الجامعي للبحث العلمي بالرباط.



الأسطوانة الشمسية
للفنان المغربي
محمد القاسمي


ISBN 9981-25-218-2
9 789981 252189